FONDS
DARSTELLENDE
KÜNSTE



Wolfgang Schneider,
Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.)

Transformationen der Theaterlandschaft

Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland

2., erweiterte Ausgabe der Gesamtstudie



Wolfgang Schneider, Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.)
Transformationen der Theaterlandschaft

Einzelveröffentlichungen Kulturmanagement und Museum

Wolfgang Schneider (Prof. Dr.) ist Vorsitzender des Fonds Darstellende Künste e.V., persönliches Mitglied der Deutschen UNESCO-Kommission, Vertrauensdozent der Friedrich-Ebert-Stiftung, Mitglied des Bundesvorstandes des Kulturforums der Sozialdemokratie sowie des Vorstandes der Initiative für die Archive des Freien Theaters e.V., Ehrenmitglied der ASSITEJ Deutschland und der Schweiz sowie Ehrenpräsident der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche. Er war Gründungsdirektor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls »Cultural Policy for the Arts in Development«. Er war der erste Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland, Vorsitzender des Theaterbeirates Niedersachsen, Mitglied des Beirates Tanz und Theater des Goethe-Instituts und als Sachverständiges Mitglied der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages Berichterstatter. 2018 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse ausgezeichnet.

Der Fonds Darstellende Künste e.V. fördert als einer der sechs Bundeskulturförderfonds die Kunst- und Kulturlandschaft der Bundesrepublik mit besonderem Schwerpunkt auf der Beförderung der Freien Darstellenden Künste. Seine Förderprogramme leisten einen substanziellen Beitrag zur Weiterentwicklung einer vielgestaltigen Theater-, Performance- und Tanzlandschaft in Deutschland in allen Arbeitsfeldern und Sparten der Freien Darstellenden Künste. Mit seinen diskursiven Plattformen ermöglicht der Fonds den Wissenstransfer zwischen Kunst und Gesellschaft und trägt zu grundlegenden Überlegungen für die zukünftige Gestaltung der Theaterlandschaft Deutschlands bei.

Wolfgang Schneider, Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.)

Transformationen der Theaterlandschaft

Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland

2., erweiterte Ausgabe der Gesamtstudie



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Druck: Books on Demand GmbH, Norderstedt
https://doi.org/10.14361/9783839464465
Print-ISBN 978-3-8376-6446-1
PDF-ISBN 978-3-8394-6446-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Transformationen der Theaterlandschaft
Zum Paradigmenwechsel in der Förderung Freier Darstellender Künste
Wolfgang Schneider 9

Forschen über Politik für Freie Darstellende Künste
Anmerkungen zu Theorie und Methodik
Thomas Renz 21

Förderung künstlerischer Arbeit

World-Building
Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen
Kai van Eikels, Laura Pföhler, Christoph Wirth 29

Recherche, Projekt, Prozess
Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden Darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen
Philipp Schulte 107

Kooperation Macht Arbeit
Förderung von Kooperationen
Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß und Verena Sodhi 161

Handlungspotenziale der Kunstförderung

Diversität als Chancengleichheit
Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste
Özlem Canyürek 243

Performing Climate Action(s)
Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten
Maximilian Haas und Sandra Umathum 313

Zwischen Eigensinn und Peripherisierung
Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte
Micha Kranixfeld und Marten Flegel 373

~~**Künstliche Intelligenz als Innovationspotenzial**~~
Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI
Hilke Marit Berger 463

Mehr als Partizipation
Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste
Svenja Reiner und Henning Mohr mit Unterstützung durch Simon Sievers 511

Kunstförderung im Föderalismus

Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik
Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur
Thomas Schmidt 581

Eine Frage der Kooperation und Beständigkeit
Kanon und Perspektiven der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene
Julius Heinicke und Johanna Kraft 649

Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland
Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka 697

Regionale Perspektiven aus der Krise
Arbeit und Förderung der Freien Darstellende Künste in Zeiten von COVID-19
Aron Weigl/EDUCULT 821

Anhang

Biografien 929

Literatur und Quellen 939

Transformationen der Theaterlandschaft

Zum Paradigmenwechsel in der Förderung Freier Darstellender Künste

Wolfgang Schneider

Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Gestaltung der Transformationsprozesse in der Theaterlandschaft, um die sozialen Bedingungen der freien Künstlerinnen und Künstler und um langfristige, nachhaltige und vielfältige Förderungen im kooperativen Kulturföderalismus. Kulturförderung muss – nicht nur zu Zeiten der Krise – eine verlässliche, dynamische Partnerin sein. Jetzt und in Zukunft.
Prof. Dr. Wolfgang Schneider, wissenschaftlicher Leiter des Forschungsprogramms und Vorstandsvorsitzender des Fonds Darstellende Künste

Die Coronakrise wird »auch die Arbeit und die Ästhetik von Theater und Performance erheblich und dauerhaft verändern«, prophezeien die einen.[1] Andere wollen aus dem Lockdown lernen und mit »Digitalisierung und Digitalität als Chance nach Corona« Theater neu erfinden.[2] Die Praxis der Freien Darstellenden Künste ist da bereits in Bewegung; denn viele agierten im Lockdown mit Online-Inszenierungen und kontaktlosem Theater, *Live-Chats* und *Zoom-Panels, Screen-Sharings* und *Streams,* manche gerne auch noch mit der guten alten Aufzeichnung von der Standkamera aus der letzten Reihe. Bei vielen Theaterschaffenden bleibt aber doch eine Skepsis gegenüber diesem Paradigmenwechsel in der Pandemie.

Einiges ist zum Thema bereits veröffentlicht worden, zumeist eher spontane Texte aus dem Homeoffice.[3] Es geht darin um persönliche Befindlichkeiten und um individuelle Erfahrungen, aber auch um das künstlerische Tun. »Gehe online, schaffe Sichtbarkeiten, brich zusammen, stelle fest: Das funktioniert alles überhaupt nicht«,

---

1 Pfost, Haiko/Renford, Wilma/Schreiber, Falk (2020) (Hg.): Lernen aus dem Lockdown. Krisendiskurse in der Freien Theaterszene. Berlin.

2 Ebd.

3 Richter, Franziska (2020) (Hg.): Echoräume des Schocks. Wie uns die Corona-Zeit verändert. Reflexionen Kulturschaffender und Kreativer. Eine Anthologie. Bonn; sowie: Broicher, Alexander/Wells, Benedict/Berg, Sibylle (2020) (Hg.): Tage wie diese. In Zeiten des Abstands. Die Corona-Benefiz-Anthologie. Berlin.

schreibt ein Kulturjournalist und das Inklusionstheater *Meine Damen und Herren* sieht mehr Risiko als Chance, weil es ihnen schwerfalle mit »Tempo und Anspruch an Aktualität« Schritt zu halten.[4] Als eigentliches Virus der Gesellschaft identifiziert ein feministisches Performancekollektiv: »Individualisierung, Abschottung, Privatisierung, Kapitalisierung, Hierarchien«.[5] Auffällig viel wird polarisiert, nur in wenigen Beiträgen geht es um kulturpolitische Perspektiven. Als sei das Theater selbstverständlich und nicht nach wie vor existenzbedroht. Gut, dass aber auch zentrale Aufgaben formuliert werden: »Die Aufhebung jener Barrieren, die verletzliche Personen vom Theater abhalten«; gut, dass mehr Zeit für Reflexion eingefordert wird, »um bisherige Produktions- und Förderpraxen sowie Organisationsregime zu hinterfragen«; gut, dass der Wandel von der Projekt- zur Prozessförderung propagiert und wesentliche Fragen gestellt werden, nämlich: warum es so wenige Künstler*innen aus nicht-akademischen Haushalten gebe, warum im ländlichen Raum verhältnismäßig wenig gefördert werde und warum die Kunst – auch die für Kinder und Jugendliche – immer noch so weiß, europäisch und bildungsbürgerlich sei?[6]

Pandemische Diskurse zum Theater von morgen

Auf der Internetplattform »nachtkritik« ist es Georg Kasch, der in einem Kommentar aufruft, die Theaterlandschaft zu verändern und damit die Chance von Corona zu nutzen.

> »Bildet Banden! Und zwar über Genre- und Spartengrenzen hinweg. Erst, wenn Freie Szene und Staatstheater, Rockbands und Sinfonieorchester, Opernstars und Veranstaltungstechniker mit einer Stimme sprechen, wird Kultur als eine politische Größe wahrgenommen werden. Streamt, sonst seid ihr verloren! Zeigt, wie vielfältig und fantasievoll ihr der Gegenwart künstlerisch begegnet. Experimentiert weiter mit Partizipation, reizt die ästhetischen Mittel des Netzes aus. Vor allem: Seid präsent! Nein, ein Live-Erlebnis ist durch nichts zu ersetzen. Aber unsichtbare Künstler sind so gut wie nicht da.«[7]

Die pandemischen Diskurse klingen revolutionär. Gefordert wird: Entwerft das Theater von morgen! Denn was viele kritische Beobachter*innen nach dem ersten Lockdown 2020 irritiert: wie schnell alle wieder zurück zu einer fragilen Normalität gefunden haben. Weiterproben, Premieren raushauen, kreativ mit den Abonnenten umgehen etc. Was aber lässt sich aus den Erfahrungen bislang lernen? Kann es sein, dass wir behutsamer mit den Ressourcen umgehen müssen? Welche Strukturen hemmen? Wie wäre zu

---

4 Pfost, Haiko/Renford, Wilma/Schreiber, Falk (2020).

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Kasch, Georg: Bildet Banden! Warum der zweite Lockdown für Theater und Künstler*innen wie eine Ohrfeige wirkt. nachtkritik vom 28.10.2020. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=ar-ticle&id=18775:kommentar-warum-der-zweite-lockdown-fuer-theater-und-kuenstler-innen-wie-eine-ohrfeige-wirkt&catid=101&Itemid=84 [13.03.2022].

arbeiten? Was wäre zu erzählen? Was soll bleiben? Wenn diese Fragen zumindest angedacht werden könnten, bekäme die Pandemie für die Darstellenden Künste einen Sinn.

Die Pandemie hat die Kulturlandschaft geschockt und noch immer im Griff! Hat mich das überrascht? Ja, was die existenziellen Folgen betrifft, die sind katastrophal. Nein, weil ich schon lange die öffentliche Debatte um Systemrelevanz erwarte. Wenn alles gut läuft, wird die Kulturförderung gerne goutiert, in Krisenzeiten ist die Schließung von Kultureinrichtungen möglich und der Verzicht offensichtlich verzeihbar. Dabei ist das, was die Theaterkunst zu bieten hat, vor allem eine gesellschaftlich konstituierende Angelegenheit. Und wenn die Künstler*innen nicht Werk und Wirken ihres Schaffens kulturpolitisch positionieren, dann wird sich nach Corona nichts ändern. Es gilt deshalb, jetzt nachhaltig die Weichen zu stellen, damit der Lohn zukünftig zum Leben reicht und die Kreativität als gesellschaftliches Gut wertgeschätzt wird.

Neustart Kultur?

Mit dem Programm NEUSTART KULTUR hat die deutsche Bundesregierung ein milliardenschweres Rettungs- und Zukunftsprogramm für den Kultur- und Medienbereich aufgelegt.[8] Gefördert werden unter anderem pandemiebedingte Investitionen und Projekte verschiedener Kultursparten. Die Freien Darstellende Künste wurden mit weit über 100 Millionen Euro ausgestattet. Auch alle Länder und teilweise auch die Kommunen haben sogenannte Rettungsprogramme aufgelegt, die Theatern Einnahmeausfälle ersetzen und auch Soloselbstständige existenziell unterstützen. Das war so in 2020 und 2021, das ist auch noch so in 2022.

Der Fonds Darstellende Künste als dauerhafte Fördereinrichtung für die Freien Darstellenden Künste hierzulande hat nach Beginn der Coronapandemie sehr schnell ein umfangreiches Förderprogramm aufgelegt, um Existenzen zu sichern und Kollektive zu stabilisieren. Dafür wurden auch aus dem Programm NEUSTART KULTUR der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien umfangreiche Mittel zur Verfügung gestellt. Getreu dem Motto »Die Krise als Chance« hat der Fonds gleichzeitig die Gelegenheit genutzt, die eigene Förderpraxis zu evaluieren, um künftig noch passgenauer in die freie Theaterlandschaft hineinwirken zu können und Entwicklungen zielgerichtet zu unterstützen.[9] Die Freien Darstellenden Künste sind charakterisiert durch besondere Arbeitsweisen, sie arbeiten interdisziplinär, sind geprägt von großer Experimentierfreudigkeit, man spricht zu Recht davon, dass vielfältige neue Impulse für das Theater gerade aus diesem Bereich kommen. Durch das ständige Ausprobieren von Formaten und Ästhetiken liefern sie auch so etwas wie die gesellschaftliche Reflexion über die Weiterentwicklung in der Kunst. Und das gilt ja nicht nur national, sondern insbesondere im internationalen

8 Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM): »Wie hilft der Bund der Kultur«. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/wie-hilft-der-bund-der-kultur--2004708 [30.03.2022].

9 Vgl. Schneider, Wolfgang (2021a): Veränderungen in unserer Kulturlandschaft bewirken. Interview von Helma Nehrlich. Kunst und Kultur vom 30.08.2021. URL: http:/kuk.verdi.de/darstellende-kunst/veraenderungen-in- unserer-kulturlandschaft-bewirken-13469/ [13.03.2022].

Vergleich. Auf all das hat ein Forschungsprogramm den Fokus gerichtet. Ergebnisse sollen letztlich auch etwas über die Entwicklung der gesamten Kulturlandschaft aussagen.

Mit der Pandemie hat sich die Situation in der Theaterlandschaft in der Tat extrem verändert: Auf der einen Seite der kreative Stillstand und der existenzielle Notstand der Freien Darstellenden Künste, auf der anderen Seite neue, auch digitale Formate, künstlerische Recherchen und innovative Konzeptionsentwicklungen unter veränderten Bedin- gungen. Dies kann, dies muss die Stunde sein, um die Potenziale der Theatermachenden in Deutschland und die Reformbestrebungen nicht nur zu überdenken, sondern auch neu zu gestalten.[10]

Theaterpolitik auf dem Prüfstand

Der Fonds Darstellende Künste hat zwölf Studien in Auftrag gegeben, an elf Wissenschaftler*innen von zehn verschiedenen Hochschulen, die ein Konvolut von über 1.000 Seiten an Analysen und Erkenntnissen erarbeitet haben. Gespeist haben sich die Forschungen im Wesentlichen aus drei Quellen: Erste Quelle war das Material der diversen Förderprogramme des Fonds Darstellende Künste, die um ein Erhebliches erweitert werden konnten durch die Initiative der Bundesregierung NEUSTART KULTUR. Die zweite Quelle war die Ressource der Macher*innen, der qualitativen Empirie, indem es viele Gespräche, Interviews und auch so etwas wie eine wissenschaftliche Beobachtung gegeben hat. Und die dritte Quelle ist tatsächlich das Aufgreifen der Idee einer Theaterlandschaft, wie sie im Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages 2007 definiert wurde. Im dortigen Theaterkapitel wird tatsächlich zum ersten Mal von einer Theaterlandschaft gesprochen, und nicht von zwei Welten, drei Säulen oder dem System des Stadt- und Staatstheaters und dem des Freien Theaters. Auf dieser Basis sind Diskurse in den letzten Jahren zu analysieren gewesen, die auch Eingang in die Forschung gefunden haben.

Als einem von sechs Kulturförderfonds des Bundes stand für den Fonds Darstellende Künste selbstverständlich die Rolle der Förderprogramme und Förderstrukturen im Mittelpunkt. Die Wissenschaftler*innen wurden gebeten, diese Förderinstrumente besonders zu betrachten, auseinanderzunehmen und neu zusammenzusetzen. Nach wie vor ist es wichtig, aus dieser Krise heraus für die Förderlandschaft zu lernen und mit veränderten Programmen dafür zu sorgen, dass, ganz grundsätzlich gesagt, mehr Theater für mehr Menschen möglich ist.

Fast übereinstimmend haben die Wissenschaftler*innen dafür plädiert, stärker die Mehrjahresförderung in den Blick zu nehmen. Es gibt zum Beispiel die Idee, dass man über mehrere Jahre ein Netzwerk künstlerische Forschung fördert, in dem mehrere Gruppen oder Künstler*innen gemeinsam Gelder beantragen und mit dem, was sie erarbeitet haben, weiterarbeiten, vielleicht andere mit hineinzuziehen, sodass ein über mehrere Stationen laufender künstlerischer Forschungsprozess entsteht – statt eines

10 Vgl. Schneider, Wolfgang (Hg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld.

Projekts mit einer Produktion, die sich in einer begrenzten Zahl von Aufführungen erschöpft. Es geht um Zeiträume, um Planungssicherheit. Im Fonds hat sich seit einigen Jahren erfolgreich eine Konzeptionsförderung über drei Jahre etabliert. Und mehrfach ist bestätigt worden: Das sei der richtige Weg, um dafür zu sorgen, dass Künstler*innen Zeit haben und mehr auf inhaltliche und ästhetische Prozesse achten als auf eine kurzfristige Projektentwicklung.

Die Rahmenbedingungen künstlerischen Arbeitens in ihren unterschiedlichen Facetten werden 2022 auch von Künstler*innen selbst in von Fonds ausgeschriebenen, bundesweiten Laboren diskutiert, erörtert und vorangetrieben.

Förderinstrumente im kooperativen Kulturföderalismus

Alle Studien plädieren dafür, dass die Förderinstrumente kompatibler werden müssen. Das erfordert eine vielfältige Förderlandschaft, vor allem im System des Kulturföderalismus. Dieses politische Mehrebenensystem ist im Sinne der Künstler*innen dahingehend diskutiert worden, dass es zu einem stärkeren Austausch kommen muss, um sich zu verständigen, unter Einbeziehung aller anderen Förderinstitutionen wie der Bundeskulturstiftung, von Stiftungen in den Ländern oder in kommunalen Zusammenhängen. Zugleich muss niemand Bedenken haben, dass in diesem Feld alles fortan nur noch zentralistisch organisiert werden soll. Dafür sind die einzelnen Rahmenbedingungen, Hintergründe oder Ausgangsszenarien zu unterschiedlich. Der Fonds Darstellende Künste koordiniert seine Maßnahmen bereits regelmäßig in einer Arbeitsgruppe der Kulturminister*innenkonferenz und der Fachbereiche der Länder – ein Dialog, den es auszuweiten und zu verstetigen gilt.

Zum Thema Diversität wurden in der Vergangenheit schon eine Menge an Programmen und Projekten entwickelt. Aber es ist offensichtlich, dass die Förderstruktur in ihrem derzeitigen Zustand nicht in der Lage ist, die treibende Kraft für die Verbesserung der Zugangsbedingungen zu Mitteln für unterrepräsentierte Gruppen und Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste zu sein. Einige Studien zeigen deutlich, dass es zwar einzelne Förderprogramme gibt, aber Diversität nicht auf migrations- oder inklusionsbezogene Projektförderungen zu reduzieren ist. Dies belegt auch der offene Austausch des Fonds mit *critical friends* an Runden Tischen zu Fragen der Diversität und der Inklusion im vergangenen Jahr. Es wird allgemein dafür plädiert, Diversität als zentrales Handlungsfeld in der Förderung zu erkennen und zum integralen Bestandteil der Theaterpraxis zu machen. In diesem Zusammenhang ist zu konstatieren: Das Zusammenwirken von Theater, Soziokultur und Kultureller Bildung beschreibt unverzichtbare Dimensionen einer Diversitätsentwicklung. Insbesondere die Kinder- und Jugendtheater seien ein elementarer Bestandteil in der Diversitätsentwicklung, da sie mit dazu beitragen, was wie und von wem auf der Bühne präsentiert und repräsentiert wird. Sie ermöglichen so etwas wie eine gesamtgesellschaftliche Vermittlung, die im besten Fall ein Leben lang wirkt.

Eine Studie hat sich mit den sozialräumlichen Bedingungen des Theaters beschäftigt. Da gibt es klare Hinweise, was jenseits der Großstädte nicht stattfindet beziehungsweise was als beispiel- und modellhaft in ländlichen Räumen gelten kann: das Prinzip der

Partizipation des Publikums. Hier wird überzeugend dargestellt, dass das möglicherweise auch ein Lernen für die gesamte Theaterlandschaft ist. Deutlich wird auch, dass hier etwas mit der Förderung im Argen liegt: Das föderale Prinzip, das, nach regionaler Relevanz organisiert ist, von den Kommunen über die Länder bis zum Bund, greift strukturell nicht weit genug, wenn es um die Theaterarbeit jenseits der Großstädte geht, weil viele Gebietskörperschaften Kultur nur als Ehrenamt begreifen und finanziell ungenügend aufgestellt sind. Da gibt es klare Hinweise in den Forschungen, wie das verändert werden kann.

Als gesamtgesellschaftliches Thema ist die Frage der Nachhaltigkeit längst auch in den Freien Darstellenden Künsten präsent. Welchen Beitrag kann bzw. muss dieser Kunstsektor zur Klimaneutralität leisten? Einen umfassenden Blick auf das äußerst heterogene Feld wirft eine weitere Studie und stellt ein Bündel höchst spezifischer Interventionen und Transformationen von der künstlerischen und kuratorischen Arbeit über die Verwaltung, die Gewerke, das Gebäudemanagement bis hin zum Publikum vor. Von besonderem Interesse ist hierbei auch, welche Impulse Förderung hier zu setzen vermag und wie sich im Gegenzug Aspekte des nachhaltigen Produzierens ästhetisch niederschlagen. Ausgehend von der zunehmenden Digitalisierung des Alltags in allen Lebensberei- chen ist die Beschäftigung mit modernen Technologien und Künstlicher Intelligenz in den Freien Darstellenden Künsten kein Novum mehr. Im Zuge der näheren Betrachtung des Handlungsfeldes tritt die gesellschaftliche Relevanz und das damit verbundene Potenzial deutlich hervor. Doch an den Rahmenbedingungen künstlerischer Praxis ist hier weiter zu arbeiten, die Verschaltung von Kunst, Technik und Wissenschaft ist zu intensivieren, das inter- und transdisziplinäre Arbeiten der verschiedenen Bereiche durch ein Mehr an Zeit, Ressourcen und Flexibilität zu verstetigen. Die Anwendung neuer Technologien auch in der Kunst ist ein wichtiger Faktor der gesellschaftlichen Transformation.

Theater entwickeln und planen

Ferner sollten zukünftig im Fokus der Förderung die ungelösten Probleme des Generationswechsels in Vernetzungsstrukturen und die sozialen Orte der ländlichen Räume wie Schulen, Büchereien, Soziokulturelle Zentren oder Dorfgemeinschaftshäuser stehen. Denn ohne gute Gastgeberschaft laufe gar nichts. Und ohne Qualifizierung von Verwaltung und Politik in den Kommunen werde es nicht gehen. Braucht Deutschland auch deshalb so etwas wie Theaterentwicklungsplanungen – vernetzte Konzeptionen der Kommunen, Länder und des Bundes, mit den Zielen einer Ausweitung der Finanzen, der Verbesserung der Arbeitsbedingungen und der Verständigung der Förderinstitutionen untereinander? Kooperationen der Freien Darstellenden Künste und der öffentlichen Theater werden in unterschiedlichen Antworten empfohlen, Durchlässigkeit und

Wissenstransfer sowie gemeinsame Produktionsplattformen angemahnt. Und auch die theaterbezogene Ausbildung in Deutschland steht auf dem Prüfstand.[11]

Die Planungssicherheit von Theaterförderung wird das A und O einer zukünftigen Kulturpolitik sein. Alle Studien plädieren für mehr Zeit, mehr Räume, mehr Geld. Das klingt utopisch, basiert aber auf der beforschten prekären Praxis. Verbindlichkeiten und Planungssicherheiten befördern offensichtlich die künstlerischen Prozesse und verhindern, dass sich auch weiterhin die Freien Darstellenden Künste von Projekt zu Projekt hangeln müssen, viel Zeit für Antragslyrik verwenden und nach kurzer Zeit der Aufführungspraxis beim nächsten geförderten Programm mitmachen müssen. Zu den Forderungen aus der Wissenschaft gehören Rechercheförderung, Prozessförderung und Residenzförderung, auch die Wiederaufnahmeförderung und – nicht verwunderlich – die mehrjährige Konzeptionsförderung.

Hotspots der Förderarchitektur

Mindestens fünf *Essentials* kristallisieren sich in einer Gesamtschau der Studien heraus: Ein gewichtiges Ergebnis betrifft die Abkehr von der strikten Produktionsförderung, »Von der Premiere zum Prozess«, könnte die Erkenntnis formuliert werden. Förderungen sollten es ermöglichen, dass Prozesse in Gang kommen, dass Zeit für Recherche und Entwicklung finanziert wird und künstlerische Zusammenarbeit gepflegt werden kann. Natürlich muss dabei am Ende Theatralisches entstehen, aber ein starres Festhalten an einer bestimmten Produktionsweise ist nicht mehr zeitgemäß. Es geht also um eine Flexibilisierung der Förderung, die prozessorientiert durch Stipendien oder für Arbeitsphasen vergeben werden sollte.

Ein zweites Ergebnis betrifft Arbeitsprozesse: Wer mit wem? »Vom Nebeneinander zur Kooperation«, könnte man das zusammenfassen. Zu beobachten sind vielfältigere Formen eines Zusammenwirkens von Akteur*innen verschiedener Künste und Professionen, zwischen unterschiedlichen Institutionen und Häusern – auch und insbesondere über die Grenzen der Bundesländer hinweg. Dafür ist die derzeitige Theaterlandschaft aber insgesamt noch nicht durchlässig genug. Es gilt auch, die starre Säulenstruktur von Stadt- und Staatstheatern einerseits und den Freien Darstellenden Künsten andererseits offener zu gestalten sowie das Amateurtheater, die Soziokultur und die Kulturelle Bildung einzubinden und Wege zu schaffen, Potenziale zusammen zu nutzen.

Ein drittes Ergebnis liegt in der Beobachtung »Vom Publikum zu Publika«, bei der es darum geht, alle potenziellen Besucher*innengruppen mitzudenken und zu adressieren, heranzuführen und im Sinne eines prozesshaften Werkbegriffs zum Teil des Kunstwerks werden zu lassen. Dafür bedarf es neuer Instrumente der Vermittlung, der Publikumsgenerierung, auch der Partizipation, die bereits im künstlerischen Prozess berücksichtigt werden. Dies kann gelingen durch Einbeziehung altehrwürdiger, sich aber entwickelnder Publikumsorganisationen wie »Theatergemeinden« und »Volksbühnen«,

---

11 Schneider, Wolfgang (2021b): Braucht Deutschland eine Theaterentwicklungsplanung? Interview von Elena Philipp und Georg Kasch. Fonds Darstellende Künste vom 01.11.2021. URL: http:/www.fonds-daku.de/braucht-deutschland-eine-theaterentwicklungsplanung/ [13.03.2022].

aber auch von der Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen. Es sollte gezielter darauf hingewirkt werden, die Zugänglichkeit zu den Darstellenden Künsten zu erhöhen und Theater für alle zu ermöglichen. Darauf muss sich die Förderung künftig noch stärker konzentrieren.

Ein viertes Ergebnis betrifft die drei Handlungsfelder von aktueller gesellschaftlicher Prägnanz: Diversität, Nachhaltigkeit und Digitalisierung. Bislang sind diese Aspekte zwar im Blick, aber noch kein integraler Bestandteil der Förderstruktur. Zu zielen ist hier auf ihre grundlegende Berücksichtigung – Förderung wie künstlerische Praxis müssen hier Impulse setzen. Die entsprechenden Studien zeigen, dass eine ganzheitliche Perspektive, klare politische Ziele oder gar Umsetzungsstrategien auf diesem Gebiet noch fehlen. Dabei kann es nicht um schnelle Lösungen gehen, sondern um einen gesellschaftlichen Perspektivwechsel und systematische Reformen, quasi um einen nachhaltigen Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik.

Ein fünftes Ergebnis ist ein dezidiert kulturpolitisches. Es zielt auf Strukturen und Möglichkeiten, zwischen Kommunen, Ländern, Bund und interdisziplinär überhaupt zu einer Verständigung darüber zu kommen, welche Kulturförderung wem und wie zugutekommen soll. Vielerorts gibt es bereits das Instrument der Kulturentwicklungspläne. Eine Studie empfiehlt, regionale Theaterentwicklungsplanungen stark zu machen, bei denen die künstlerische Freiheit gewahrt bleibt, aber Planungssicherheit eine größere Rolle spielen muss und den Bund in der Verantwortung für länderübergreifende Projekte und Prozesse sieht. Entsprechend sollte auch das Zusammenspiel von Förderebenen stärker in den Blick genommen werden – und, wie gesagt, die Unterstützung ländlicher Räume.

Vom Zusammenwirken in der Infrastruktur

Die Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages hat schon 2007 in ihrem Abschlussbericht den Ländern und Kommunen empfohlen, »regionale Theaterentwicklungsplanungen zu erstellen, mittelfristig umzusetzen und langfristig die Förderung auch darauf auszurichten, inwieweit die Theater [...] und Opern auch Kulturvermittlung betreiben, um möglichst breite Schichten der Bevölkerung zu erreichen«.[12]

Kulturpolitische Instrumente der Länder sind derzeit ein Kulturraumgesetz, ein Kulturgesetzbuch, Kulturfördergesetze und Masterpläne für Kultur. Es bedarf aber in den Regionen nicht nur der Förderung der Darstellenden Künste, sondern auch deren Zusammenwirken in der Infrastruktur. Noch gilt die Praxis des Nebeneinanders, nur zaghaft geht es um Kooperationen, unter anderem mit den Zielen, Räumlichkeiten untereinander zur Verfügung zu stellen, gemeinsam zu produzieren, vor allem die Regionen mit vielfältigen Theaterangeboten zu bespielen.

Die vom Fonds Darstellende Künste in Auftrag gegebenen Studien zeigen allesamt, dass neben der Produktion die Distribution und Rezeption von Theater mehr im Mit-

---

12 Deutscher Bundestag (2008): Abschlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«. Regensburg.

telpunkt eines gemeinsamen Interesses stehen müssten, in einer konzertierten Aktion Partnerschaften mit Schulen und Bürgerhäuser sowie Büchereien und Museen zu pflegen wären und in gemeinschaftlichen Prozessen aller Akteur*innen nachhaltige Veränderungen in der Theaterlandschaft ermöglichen könnten. Neben den Kommunen und den Ländern wären, vor allem jenseits der Metropolen, die Landkreise und insbesondere die ländlichen Räume stärker zu berücksichtigen, um eine Dezentralisierung der Darstellenden Künste zu entwickeln. Interkulturalität, Interdisziplinarität und Internationalität sind dabei Faktoren, die es als Kriterien zu berücksichtigen gilt.

Theater als außerschulischen Bildungsträger stärken

Auf die besondere Bedeutung des Theaters für junges Publikum muss gesondert hingewiesen werden. Der internationale Verband der Kinder- und Jugendtheater Association Internationale du Théâtre de l'Enfance et la Jeunesse (ASSITEJ) mit seinen 500 Bühnen in der Bundesrepublik hat sich wie viele andere Kulturorganisationen zumindest kulturpolitisch positioniert. »Kinder brauchen die Begegnung mit Kunst jetzt dringlicher denn je! Kunst öffnet Welten, Kunst gibt Raum für Humor, für Utopie, für Fragen und Erlebnisse. Kulturangebote für Kinder und Jugendliche stärken und unterstützen junge Menschen und damit auch Familien und Bildungsinstitutionen, die sich in einem Dauerzustand der Überforderung und Verunsicherung befinden. Die Rechte und Interessen von Kindern und Jugendlichen müssen in den aktuellen Debatten zur Eindämmung der Coronapandemie eine zentrale Rolle spielen.«[13]

Das Theater für junges Publikum schaffe Angebote für Kinder und Jugendliche aller Altersgruppen. Kulturverwaltungen und Schulverwaltungen sollten jetzt gemeinsam Modelle schaffen, die sowohl den Schulen als auch ihren Partner*innen in der Kultur verlässliche Rahmenbedingungen bieten. Kultur könne gerade in schwierigen Zeiten der Ort sein, der die Gesellschaft zusammenhält und Gespräche auch zu komplexen Fragen ermöglicht! Die ASSITEJ Deutschland appelliert deshalb an die Politik: »Nutzen Sie diese Kraft und machen Sie Kultur, kulturelle Bildungsprozesse und kulturelle Teilhabe möglich! Für alle Generationen und vor allem für Kinder und Jugendliche, die Halt und Hoffnung gerade jetzt brauchen und in kulturellen Angeboten finden!«[14]

Es braucht starke Partnerschaften in den Darstellenden Künsten

Als Zwischenstand der Evaluation zur Förderarchitektur in den Darstellenden Künsten könnte ein Atlas zur Neugestaltung der Theaterlandschaft hilfreich sein, um Ziele und ihre Realisierung zu diskutieren und eine Re-Vision der Agenda des Theaters, einer Interdisziplinarität als Prinzip der Darstellenden Künste, wie sie in der künstlerischen Praxis gelebt wird, in den Blick zu nehmen. Und es gilt gleichermaßen, immer wieder die

13 ASSITEJ: Kinder brauchen Theater!, URL: https://www.assitej.de/fileadmin/assitej/_neue-webseite/PDF/Allge- mein/Kinder_brauchen_Theater.pdf [08.04.2022].

14 Ebd.

grundsätzlichen Fragen zur Theaterkunst zu stellen: Sind die bestehenden kulturpolitischen Instrumentarien noch zeitgemäß? Sind Kooperationen als Potenzial für Theaterreformen brauchbar? Wie steht es um das Zusammenwirken als Auftrag der Förderung? Welcher Strategien bedarf es wegen der sozialräumlichen Rahmenbedingungen? Wer sind die Partner*innen der Konzeptionen von Planung und Realisierung?

Kunst braucht – nicht nur in Zeiten der Krise – auf allen Ebenen verlässliche Partner*innen. Die Kulturförderung muss verlässliche Partnerin der Kunst sein, auf Dynamiken flexibel reagieren und eine nachhaltige Planungssicherheit gewährleisten. Der Bund kann dabei Partner der Länder und Kommunen sein, um überregionale und internationale künstlerische Aktivitäten und Kooperationen zu stützen aber z.B. auch um gesamtgesellschaftlichen Handlungsfeldern wie Digitalität, Nachhaltigkeit, Diversität und sozialräumliche Chancengleichheit zu begegnen und neue Möglichkeitsräume zu schaffen. Diese Partnerschaften ermöglichen es wiederum der Kunst – und hier besonders den Freien Darstellenden Künsten – eine verlässliche Partnerin der Gesellschaft zu sein, kritische Reflexions- und Gemeinschaftsräume zu eröffnen und den Alltag visionär mit Illusion zu verbinden.

Post Scriptum zu Theater und Krieg

Das vom Fonds Darstellende Künste initiierte Forschungsprogramm nimmt seinen Ausgangspunkt in den tiefgreifenden Veränderungen durch die Covid-19-Pandemie. Während die Ergebnisse hier nun zusammengeführt werden ergreift mit dem Krieg in der Ukraine eine ganz andere Krise mit noch unvorhersehbarem Ausmaß den europäischen Kontinent, wie sie die Gesellschaft und somit auch die Darstellenden Künste vor neue, unerwartete Herausforderungen stellt.

»Was kann die Kultur, kann das Theater angesichts des Krieges ausrichten? Was kann es überhaupt sagen oder tun?«, fragt Eva Marburg in der Wochenzeitung »Der Freitag« vom 3. März 2022.[15] Die »Hoffnungen auf die Kraft des Friedens und des Gesprächs« seien durch Putins Angriff »bitter enttäuscht worden«, schrieb der Hamburger Kultursenator und Präsident des Deutschen Bühnenvereins Carsten Brosda in einer Stellungnahme. Der Krieg ziele auch, meint er, »auf die Möglichkeiten für Kunst und Kultur, sich überall auf der Welt frei zu entfalten«.[16] Denn gerade diese seien es, die »über Grenzen hinweg die Grundlage für Frieden und Verständigung schaffen können.« Hiermit ruft Brosda das auf, was die Grundlage von unserem Kulturverständnis ist: dass uns die Kunst, das Theater irgendwie zu besseren Menschen mache, die Gewalt eindämmt, die Friedenswahrscheinlichkeit steigert.

---

15 Marburg, Eva: Theater im Krieg: Über die Solidaritätsaktionen deutscher Bühnen. Schockstarre und fehlende Worte: Der Krieg in der Ukraine löst eine tiefgreifende Kulturkrise aus. Der Freitag vom 03.03.2022.

16 Brosda, Carsten: Statement des Deutschen Bühnenvereins zum Angriff auf die Ukraine (2022). URL: https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/kulturpolitische-statements/statements. html?det=629 [30.03.2022].

Der Krieg Russlands in der Ukraine hat inmitten der Pandemie zu einer weiteren Zeitenwende geführt. Die Freien Darstellenden Künste, die sich der gesellschaftlichen Selbstvergewisserung verschrieben haben, nehmen Stellung, bauen Brücken, lassen ukrainische Künstler*innen sichtbar werden. Ihre Aufführungspraxen geben vielfältige Möglichkeiten der künstlerischen Auseinandersetzung, sie leisten ihren Beitrag zum friedlichen Zusammenleben. Sie können dies, weil ihnen öffentliche Mittel zur Verfügung stehen, um im gesellschaftlichen Interesse ihren Auftrag weiterhin zu erfüllen: Die Freiheit der Künste gestalten!

Forschen über Politik für Freie Darstellende Künste

Anmerkungen zu Theorie und Methodik

Thomas Renz

Es wird über Politik für Freie Darstellende Künste geforscht. Endlich, mag man sagen. Der vorliegende Band umfasst vielfältige wissenschaftliche, methodische und theoretische Herangehensweisen zu aktuellen Aspekten der Förderung der Freien Darstellenden Künste. Alle Beiträge verbindet ein analytischer wie kritischer Blick auf die politischen Rahmenbedingungen und organisatorischen Strukturen, in welchen Freie Darstellende Künste in Deutschland gegenwärtig praktiziert werden. Diese wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema ist keine Selbstverständlichkeit und immer noch ein gewisses Novum. Nur wenige wissenschaftliche Arbeiten haben sich im deutschsprachigen Raum bisher mit den politischen Rahmenbedingungen der Praxis der Freien Darstellenden Künste beschäftigt. Selbst wenn der jüngere Begriff der Freien Darstellenden Künste durch den älteren des Theaters ersetzt wird: Mit wenigen positiv zu erwähnenden Ausnahmen[1] gibt es bereits keine wirkliche Tradition einer akademischen Theaterpolitikforschung. Dies ist schon bemerkenswert, als dass mit der Theaterwissenschaft eine eigentlich dafür prädestinierte Disziplin auf der Palette der zahlreichen Wissenschaften existiert. Theaterwissenschaft interessiert sich jedoch zu allererst und historisch bedingt für ästhetische Phänomene. Und trotz einiger Paradigmenwechsel – unter anderem hin zu den Zuschauenden – dominiert immer noch die Analyse der Inszenierung. Maximal Stiefkinder sind theaterwissenschaftlich intendierte Studien zu organisatorischen, betriebswirtschaftlichen oder politischen Dimensionen. Dies ist insofern bedauerlich, als dass eben solche Rahmenbedingungen schließlich auch wieder enorme Auswirkungen auf ästhetische Phänomene haben, wie die Beiträge dieses Bands zeigen. Die beschränkte Laufzeit einer Projektförderung oder die zuwendungsrechtlich eingeschränkte Ausgabe von Sachmitteln im Finanzierungsplan haben unmittelbar Konsequenzen auf die künstlerische Arbeit und am Ende auf die Inszenierung. Es lohnt sich also, auch einen Blick auf Rahmenbedingungen zu lenken. Nicht nur um Herausforderungen in der praktischen Arbeit von Freien Darstellenden Künstler*innen auszuloten und gegebenenfalls

1 Vgl. Schneider, Wolfgang (Hg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld.

zu optimieren, sondern auch, um am Ende zu hinterfragen, welche Effekte das Drumherum auf den künstlerischen Output hat – im Positiven, wie im Negativen.

Interdisziplinäre Perspektiven schaffen Vielfalt

Der Blick der Autor*innen dieses Bandes ist interdisziplinär. Das ist auch schon allein deshalb nötig, da es *die* Theaterpolitikforscher*innen an sich gar nicht gibt und in der Folge also Forschende aus unterschiedlichen Disziplinen sich den Themen annähern. Theaterpolitikforscher*in wird niemand durch akademische Weihe oder Tradition, sondern vielmehr durch wissenschaftliche Beschäftigung mit strukturellen Rahmenbedingungen der Freien Darstellenden Künste. Somit versammeln sich in diesem Forschungsprojekt Kultur-, Theater-, Medien-, Politik- und Sozialwissenschaftler*innen. Und vermutlich noch mehr Disziplinen, denn eine eindeutige Zuordnung zu einer Disziplin ist in diesem Kontext gar nicht mehr möglich (und auch nicht nötig). Auch das kann als Intention des Forschungsprogramms verstanden werden: Die Szene der (potenziellen) Theaterpolitikforscher*innen zusammenzubringen, verschiedene Herangehensweisen auszuprobieren und einen Beitrag zur Etablierung einer neuen Forschungstradition zu leisten. Die Heterogenität der Wissenschaftler*innen ist dabei bewusstes Programm, denn es ermöglicht eine Triangulation durch Disziplinen. Mögliche Schwächen einer theoretischen oder disziplinären Herangehensweise werden durch die Stärken anderer Verfahren kompensiert. Beispielsweise nehmen kulturpolitische Studien, welche sich stark an Politik- oder Sozialwissenschaften orientieren, häufig ästhetische Perspektiven nicht oder nur rudimentär mit auf. Dies mag auch darauf zurückzuführen sein, dass die bekannten Forschungsmethoden, wie z.B. empirisch-statistische Verfahren, ästhetische Phänomene (bisher) nur schwer oder gar nicht erfassen, weil eine Operationalisierung und Standardisierung erschwert ist bzw. unmöglich scheint.[2] Ein weiterer Grund für ein interdisziplinäres Vorgehen liegt in der Aktualität des Forschungsgegenstands. Seit einigen Jahren gibt es einen Trend zur Kooperation unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen. Denn grundlegende neue Erkenntnisse wurden zuletzt weniger von einzelnen, fachlich in sich geschlossenen Disziplinen erreicht, sondern beruhen auf einem fundamentalen Verständnis von interdisziplinärer Zusammenarbeit (z.B. *Medical Humanities*, Bioinformatik). Ein weiterer Grund, weshalb aus verschiedenen Blickwinkeln auf das gleiche Phänomen geschaut werden soll.

Und diese Blickwinkel sind in diesem Forschungsprojekt vielfältig. Sozialwissenschaftliche Perspektiven befassen sich grundsätzlich mit dem gesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen. In den relevanten Beiträgen dieses Sammelbands geht es dann um die sozio-ökonomische Situation von Freien Darstellenden Künstler*innen und den organisatorischen Rahmen ihrer Arbeit. Ebenfalls zählen zu diesem Blickwinkel die Zuschauer*innen, wenn auch eher in ihrer sozio-demografischen Zusammensetzung und weniger in Bezug auf die individuelle Rezeption. Als Teil der modernen

---

2 Vgl. Renz, Thomas (2020): Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterforschung. In: Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika (Hg.): Methoden der Theaterwissenschaft. Tübingen. 279–294.

Sozialwissenschaft beschäftigt sich die Politikwissenschaft mit politischen Prozessen, Strukturen und Inhalten. In den politikwissenschaftlich beeinflussten Beiträgen werden daher formale Dimensionen von politischen Strukturen, politischen Prozessen und Aushandlungen sowie politische Inhalte aktueller Akteur*innen untersucht. Ähnlich wie Sozialwissenschaften umfassen auch Kulturwissenschaften zahlreiche (Unter-)Disziplinen, wie z.B. Anthropologie, Theater-, Literatur- und Medienwissenschaft oder Philosophie. Kulturwissenschaften haben im weitesten Sinn kulturelle, im engeren Sinn ästhetische Phänomene als Forschungsgegenstand. Sie sind auch methodisch in ihrer Tradition weniger stark empirisch ausgerichtet, sodass der Stellenwert der Theorie groß ist. Die theaterwissenschaftlich intendierten Beiträge in diesem Band bringen beispielsweise hilfreiche Theorien ein und erweitern somit den Blick auf den Gegenstand der Politik für Freie Darstellende Künste. Spannend im Sinne eines Mehrwerts durch interdisziplinäres Forschen wird es dann, wenn Forschende Gegenstände sowohl auf ihre ästhetische als auch politische und soziale Dimension untersuchen. Stellenweise führt die Thematisierung ästhetischer Dimensionen auch in das weite Feld der künstlerischen Forschung. Dieser Begriff umfasst zum einen Forschung als künstlerische Praxis. Wird künstlerische Praxis allerdings mit Gütekriterien der akademischen oder empirischen Forschung zusammengebracht und mit einem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse verbunden, so entstehende spannende Möglichkeiten des Forschens durch die Kunst. Eine solche Erweiterung des wissenschaftlichen Arbeitens ist aber unmittelbar mit einer Erweiterung des Wissenschaftsbegriffs verbunden. Es wird dann »ein anderes Wissen erzeugt, welches nur im eigenen, subjektiven Erleben generiert werden kann«[3].

Forschen über Politik für Freie Darstellende Künste im Besonderen und Kulturpolitikforschung im Allgemeinen kann durch eine solche breite Interdisziplinarität nur an Erkenntnismehrwert gewinnen. Denn die Erforschung des Politikfelds der Praxis der Freien Darstellenden Künste unterscheidet sich ganz wesentlich von anderen Politikfeldern, z.B. der Finanz- oder Arbeitsmarktpolitik. Es geht nämlich auch um Kunstwerke, also Phänomene, welche nicht so einfach mit den klassischen Methoden und Theorien der Sozial- und Politikwissenschaft greifbar sind. Am nächsten ist Kulturpolitik diesbezüglich noch mit Bildungspolitik vergleichbar, die ebenfalls mit empirisch nur mittelbar und über Umwege greifbaren Phänomenen wie ganzheitlicher Bildung oder lebenslangem Lernen zu tun hat. Es geht in der Kulturpolitikforschung daher nie nur um politische Strukturen oder organisatorische Rahmenbedingungen. Es geht stets auch um ästhetische Phänomene – und zwar nicht nur als Randerscheinung, sondern als wesentliches Resultat aller politischen wie organisatorischen Bemühungen. Dementsprechend ist es naheliegend in der methodischen wie theoretischen Weiterentwicklung der Kulturpolitikforschung die Dimensionen des Kunstwerks und der ästhetischen Phänomene mit einfließen zu lassen.

3 Mandel, Birgit/Renz, Thomas (2016): Neue Ansätze der Kulturnutzerforschung. In: Glogner-Pilz, Patrick/Föhl, Patrick S.: Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde. Wiesbaden. 587–610. 610.

Empirie und Expert*inneninterview

Obgleich wie dargestellt kulturwissenschaftliche Herangehensweisen überhaupt nicht zwingend auf empirischen Forschungsmethoden aufbauen müssen, dominieren jene in fast allen Beiträgen. Empirische Sozialforschung strebt im weitesten Sinn Aussagen durch Beobachtung von Realität an. Sie orientiert sich ursprünglich am Vorgehen empirischer naturwissenschaftlicher Forschung.[4] In der Realität werden Phänomene beobachtet, um daraus generalisierbare Aussagen zu entwickeln. Das geschieht nicht irgendwie, sondern anhand unterschiedlichster Regeln, welche die Gütekriterien empirischer Sozialforschung garantieren sollen. Kern jeder empirischen Sozialforschung sind die Erhebung neuer bzw. die Verwendung bestehender Daten sowie deren Interpretation.

Der weit verbreitete Einsatz empirischer Methoden in den Beiträgen dieses Bands ist mit der Aktualität der zu untersuchenden Phänomene sowie dem Wunsch nach Anschlussfähigkeit der Forschungsergebnisse an die kulturpolitische Praxis zu erklären. Es geht auch darum, Erkenntnisse zu aktuellen kulturpolitischen Fragen und Herausforderung zu generieren und somit auch die Entscheidungsfindung der kulturpolitischen Praxis zu unterstützen – ein Selbstverständnis, welches von Wissenschaft nicht immer geteilt wird. Dazu kommt, dass viele der untersuchten Phänomene bisher kaum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen sind und dementsprechend diese bei Weitem noch nicht theoretisch fundiert sind. Die Erforschung der Politik der Freien Darstellende Künste ist immer noch Teil einer »aufregenden Goldgräberzeit«[5] der Kulturpolitikforschung.

Dies hat Folgen für die Methodik. Die versammelten Studien sind alle weitgehend explorativ, d.h. sie erkunden neue Phänomene. Es geht fast nie ausschließlich um eine Überprüfung bestehender Theorien in der Empirie oder um eine Weiterentwicklung bekannter und fundierter Forschungsthemen. Vieles, was untersucht wird, ist zum ersten Mal Gegenstand der Forschung. Das führt dazu, dass quantitative, statistische und Theorien überprüfende Verfahren eher seltener Verwendung finden. Vielmehr dominieren qualitative Methoden, welche an Neuem interessiert sind und offen über deduktives Vorgehen ihrem Forschungsgegenstand begegnen. Teilweise werden in den Beiträgen qualitative und quantitative Methoden miteinander verbunden, was im Sinne eines *Mixed-Methods*-Ansatzes zu einem hilfreichen Erkenntnismehrwert führt.

Einen besonderen Stellenwert in den gewählten Methoden nimmt das Expert*inneninterview ein. Das ist vor allem damit zu begründen, dass in der Regel kulturpolitisch Handelnde und seltener End-Adressat*innen wie beispielsweise Zuschauende im Forschungsinteresse stehen. Das Expert*inneninterview ähnelt einem gewöhnlichen Leitfaden-Interview, spezifiziert dieses jedoch über den Status der interviewten Person sowie den Charakter des abgefragten Wissens. Irrelevant ist bei Expert*innen die Person in

4 Vgl. Flick, Uwe (2006): Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbek bei Hamburg.

5 Renz, Thomas (2019): Die Handlungsempfehlung. Zur Methodologie einer praxisorientierten Kulturpolitikfor- schung. In: Gad, Daniel/Weigl, Aron/Schröck, Katharina (Hg.): Forschungsfeld Kulturpolitik – eine Kartierung von Theorie und Praxis. Festschrift für Wolfgang Schneider. Hildesheim. 51–60. 53.

ihrer Gesamtheit und mit allen persönlichen Erfahrungen, wie beispielsweise in einem biografischen Interview, das häufig in der Bildungsforschung vorkommt. Von Interesse ist vielmehr »der organisatorische Zusammenhang der Person mit dem Thema«[6]. Es geht also nicht um Menschen mit ihren Gefühlen und Erfahrungen, sondern um Funktionsträger*innen, welche Verantwortung tragen und »über einen privilegierten Zugang zu Informationen über Personengruppen oder Entscheidungsprozesse«[7] verfügen. In Expert*inneninterviews soll den Forschenden das Erfahrungswissen der in die Situationen oder Prozesse involvierten Expert*innen zugänglich gemacht werden.

Aus Transkriptionen von Expert*inneninterviews generierte Daten werden wie alle qualitativen Daten nach bestimmten Regeln ausgewertet. Dabei ist zu bedenken, dass die transkribierten Interviews oft schon verlockend eigentlich zitierfähiges Material liefern. Das ist auch nicht weiter verwunderlich, ist der oben beschriebene Expert*innenstatus innerhalb der Kulturpolitik in der Regel mit Redegewandtheit, Eloquenz und Ausdrucksvermögen verbunden. Es ist aber die Interpretationsleistung der Forschenden, welche die Aussagen kontextualisieren, was das wissenschaftliche vom journalistischen Interview unterscheidet. Die Beiträge in diesem Band geben daher einen interessanten Einblick in die Möglichkeiten, wie auf Expert*inneninterviews basierende qualitative Erkenntnisse in Textform wiedergegeben werden. So verweisen einige Beiträge lediglich auf Gespräche, welche dann indirekt in den Text einfließen, wohingegen andere anonymisierte und sehr ausführliche Direktzitate wiedergeben.

Herausforderungen der anwendungsorientierten Forschung

Das Streben nach Anschlussfähigkeit der eigenen Forschung an kulturpolitische Fragestellungen oder gar Aktivitäten verläuft nicht ganz ohne Fallstricke. Eine erste Herausforderung besteht im Streben nach Objektivität oder zumindest intersubjektiver Nach- vollehbarkeit – ein wesentliches Gütekriterium der empirischen Sozialforschung. Die Studien zur politischen Lage der Freien Darstellenden Künste in Deutschland stellen automatisch Künstler*innen in den Fokus der Fragestellung. Es fließen viele erkenntnisreiche Gespräche mit Künstler*innen oder künstlerischen Akteur*innen in die Studien ein. Dadurch können Forschende unbewusst auch ein Stück weit zum Sprachrohr der Künstler*innen werden. Dies ist erstmal nicht weiter verwerflich, es ist allerdings hilfreich, diese Funktion zu reflektieren und nicht die Grenze zwischen Wissenschaft und Aktivismus zu verwischen. Denn problematisch würde es, wenn Forschende zur unreflektierten Anwält*in von Künstler*innen werden würden. Kulturpolitikforschung muss darauf achten, sich nicht in die Sackgasse der immer wiederkehrenden Forderung nach mehr finanzieller Einzelförderung zu verirren. Denn es herrscht ein gesellschaftli-

6 Meuser, Michael/Nagel, Ulrike (1991): ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. In: Garz, Detlef/Kraimer, Klaus (Hg.): Qualitativ-empirische Sozialfor- schung: Konzepte, Methoden, Analysen. Opladen. 441–471. 452.

7 Ebd.

cher Konsens, wonach Kulturförderung *per se* positiv konnotiert ist.[8] Doch nicht zuletzt seit der Maslow'schen Bedürfnispyramide kann theoretisch erklärt werden, dass Kunst und Kultur als Wachstumsbedürfnis nie gestillt werden können. Es ist aber in der Praxis der Kulturpolitik eine Herausforderung, auf mögliche – berechtige – Hinweise aus der Wissenschaft auf mangelhafte Finanzierung der Freien Darstellenden Künste nicht ausschließlich mit einem Ruf nach höherer oder mehr Förderung zu reagieren. Es geht dann vielmehr um die Diskussion von veränderten Strukturen und neuen Rahmenbedingungen.

Eine zweite Herausforderung liegt an der Herstellung dieser Anschlussfähigkeit von Forschungsergebnissen und kulturpolitischer Praxis. Selbstverständlich waren alle Studien dieses Bands frei in Konzeption und Durchführung. Es wurde aber von Anfang an ein berechtigtes Interesse des *Fonds* geäußert, neben einem Beitrag zur grundlegenden Forschung aus den Ergebnissen *auch* kulturpolitische Konsequenzen ziehen zu können. Das wird von allen Studien auch eingelöst, wenn auch in – berechtigten und spannenden – unterschiedlichen Arten der Darstellung. Allerdings sind Lösungsansätze in kulturpolitischen Fragen von Natur aus politisch. Die gut gemeinte Handlungsempfehlung basiert immer auch ein Stück weit auf einer politischen Haltung der Forschenden. Die Beiträge in diesem Band hinterfragen politische Positionen und zeigen Hintergründe auf, ohne sich diese anzueignen. Sonst liefen Forschende Gefahr, beim Streben nach praktischen Anschlussstellen politisch zu werden, also im Grunde ideologisch zu argumentieren. Vor allem die Frage, inwieweit die skizzierte Empfehlung unmittelbar aus den empirischen Daten ableitbar und begründbar ist, ist essenziell.

Die versammelten Texte stellen sich diesen Überlegungen und leisten daher neben ihren inhaltlichen Erkenntnissen einen bemerkenswerten Beitrag zur Diskussion und Weiterentwicklung von Theorie und Methodik der Erforschung der Freien Darstellenden Künste im Besonderen und der Kulturpolitikforschung im Allgemeinen.

8 Vgl. Mandel, Birgit (2020): Theater in der Legitimitätskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung. Hildesheim.

Förderung künstlerischer Arbeit

World-Building
Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen

Kai van Eikels, Laura Pföhler, Christoph Wirth

Ob online, hybrid oder draußen – die Freie Szene ermittelt in der Covid-Krise neu, was live heißt. Mit der Liveness wird Zusammenleben selbst zum Anliegen einer Forschung, die Künstler*innen und Publikum gemeinsam betreiben. Für Förderinstrumente gilt es künftig, nicht nur Einzelprojekte, sondern kollektive Prozesse zu unterstützen.
Prof. Dr. Kai van Eikels, Laura Pföhler, Christoph Wirth, Ruhr Universität Bochum

1 Einleitung: *Good practices* – was sie sind und für wen sie von Interesse sind

Diese Studie untersucht, mittels welcher Formen des künstlerischen Arbeitens die Freie Szene auf die Herausforderungen durch die Krise 2020 und 2021 reagiert hat. Dabei ging es uns zunächst um die Schwierigkeiten, die Künstler*innen aus verschiedenen Bereichen der Live Arts damit hatten, ihre Arbeit in einer stark veränderten Situation fortzuführen: Wie konzipiert, entwickelt, probt und zeigt man Theater, Tanz, Performance, experimentellen Zirkus und performative Formate beispielsweise in der sozialen Arbeit, wenn Versammlungen in einem Raum unmöglich sind oder nur unter äußerst erschwerten und stets ungewissen Bedingungen stattfinden können? Seit Langem hat nichts die Live Arts so existenziell bedroht wie die COVID-19-Pandemie und die oft halbherzigen, dadurch in die Länge gezogenen Maßnahmen zu ihrer Eindämmung. Es gibt eine grundsätzliche Verunsicherung, ein erschüttertes Vertrauen, das mit praktischen Problemen zusammenhängt, sich aber nicht darauf beschränkt. Die Dramaturgin, Performerin und Forscherin Sibylle Peters sagt uns im September 2021, sie habe sich

> als Künstlerin noch nicht davon erholt, dass Menschen füreinander so grundsätzlich zur Gefahr geworden sind, dass Solidarität und Isolation gekoppelt worden sind. Statt mit der früheren Sensibilität darauf zu schauen, was Menschen wie zusammenbringt und was sie sich voneinander wünschen könnten, sehe und fühle ich in

> Menschenansammlungen jetzt Gefahr, Unverantwortlichkeit gegenüber Schwachen und Ausschluss. […] Hier ist eine Beschädigung der Kunstform geschehen, für die niemand was kann – *human agency broken*. Und gerade in den aktuellen Versuchen einer Normalisierung wird das eher noch schlimmer.

Umso wichtiger erschien uns die Frage danach, was geholfen hat, aus dem brüchig Gewordenen etwas anderes zusammenzufügen. Denn so sehr die Zäsur schmerzt, scheint klar, dass es nicht wieder werden wird wie zuvor. Welche Praktiken haben sich in der Freien Szene entwickelt – individuell bei Gruppen oder einzelnen Künstler*innen und im Austausch miteinander –, um mit den Veränderungen zurechtzukommen, sie womöglich aktiv zu nutzen? Und was haben diese Praktiken mit der künstlerischen Arbeit in den Live Arts gemacht?

Besonders interessiert hat uns, wie sich die Veränderungen im Arbeitsprozess auch ästhetisch ausgewirkt haben. Eine Stärke der Freien Szene bestand immer schon in ihrer Experimentierlust, ihrer Offenheit für ästhetischen Wandel und ihrer Sensibilität für aktuelle soziale, politische, ökonomische, nicht zuletzt auch technologische Entwicklungen. Wir sind daher mit der Hypothese in die Studie gestartet, dass vieles von dem, was in den vergangenen beiden Jahren in der Freien Szene künstlerisch erarbeitet wurde, auf wesentliche Fragen der Live Arts bemerkenswerte neue Antworten gibt, gerade auch im Modus eines tastenden, die eigene Unsicherheit nicht überspielenden, sondern ins Offensive wendenden Erkundens: Was heißt *liveness* – was wird von wem als live erlebt, und welche Faktoren bestimmen dieses Erleben? Wie verwendet man verfügbare Apps und Tools, ohne dass deren Formatierungen die Gestaltungsfreiheit ersticken, und wie gelingt es, selber Software zu programmieren und das eigene Wissen um die Dynamik von Live-Interaktionen in die technologische Entwicklung einzubringen? In welches Verhältnis treten menschliche mit nicht-menschlichen Körpern bzw. mit Körperlichkeiten, die sich imaginär aus digitalen Avataren oder Bot-Chatbeiträgen bilden? Welches Verständnis von Dramaturgie entspricht Aufführungen, die online, hybrid oder mit Sicherheitsabstand zwischen den Anwesenden stattfinden – wie organisieren sich raumzeitliche Gefüge, Sinnzusammenhänge und Spannungsbögen im Umgang mit einer zerstreuten Aufmerksamkeit, wenn etwa parallel der Zoom-Chat mitläuft oder die physischen Umgebungen der Zuschauer*innen nicht im Unbeachteten verschwinden können? Inwiefern beeinflusst die Abhängigkeit von einer komplizierten, störungsanfälligen medialen Infrastruktur die Affinität der Live Arts zum Ereignishaften, Überraschenden, produktiv Verstörenden, die ihr ästhetisches Selbstverständnis lange geprägt hat? Und schließlich: Wie denken Live-Arts-Künstler*innen aktuell über die Flüchtigkeit und Dauerhaftigkeit ihrer Arbeit, wenn sie inmitten des Internets operieren, das zugleich gigantisches Archiv und *wasteland* ist? Welche Verfahren des Archivierens regen die neuen Produktionsweisen an, und was gibt heute Hinweise darauf, wie uns die Live Arts dieser Epoche zukünftig in Erinnerung bleiben werden?

Entlang dieser Fragen haben wir uns in einer breit angelegten Recherche auf die Suche nach *good practices* gemacht. Dieser Arbeitsbegriff betont gegenüber dem singulären künstlerischen Werk das Übertragbare, das mit anderen Teilbare an künstlerischer Ar-

beit – sozusagen deren *general intellect*.[1] Welche der mehr oder weniger improvisierend gefundenen Lösungen für Probleme im Umgang mit den veränderten Bedingungen sind so nachhaltig interessant, dass man sie auch nach einer hoffentlich gelingenden Überwindung der Pandemie weiterverfolgen könnte und sollte? Wo erscheinen aktuelle Neuansätze in den Live Arts zukunftsweisend in ihrer ästhetischen, sozialen und politischen Dimension? In diesem Sinne versammelt die vorliegende Studie Beispiele, die über das einzelne künstlerische Projekt hinaus Wege aufzeigen, wie sie auch für andere gangbar wären. Kriterium für die Auswahl war daher weniger die Brillanz einer Aufführung oder eines Konzepts, sondern das Potenzial der jeweiligen Arbeitsformen, Mittel und Formate, weitergehende Entdeckungsprozesse zu inspirieren.

Angesichts der Fülle von Produktionen und Entwicklungen, mit denen die Freie Szene auch während der COVID-19-Pandemie ihre Vitalität unter Beweis gestellt hat, muss unsere Auswahl notwendig beschränkt und subjektiv ausfallen. Wir haben uns dennoch bemüht, ein weites Spektrum abzudecken, das Live-Art-Angebote in der Kinder- und Jugendkultur ebenso wenig vernachlässigt wie künstlerische Aktivitäten abseits der Metropolen;[2] und wir haben gerade auch jüngeren, noch relativ unbekannten Künstler*innen, die erst vor Kurzem ihr Studium abgeschlossen haben oder noch dabei sind, Beachtung geschenkt. Außerdem lag uns daran, der Diversität der derzeit in Deutschland arbeitenden Künstler*innen Ausdruck zu verleihen, die das Gesicht der Freien Szene prägt.[3] Um nicht den irrtümlichen Eindruck des Repräsentativen oder Vollständigen zu erwecken, sprechen wir indes bewusst von *good practices*, nicht von *best practices*, und wir möchten ausdrücklich darauf hinweisen, dass die genannten und beschriebenen Arbeiten keinesfalls als Bestenliste zu verstehen sind.

Eine grundsätzliche Bemerkung gilt es zudem voranzustellen, um einem möglichen Missverständnis vorzubeugen: Zwar kommen wir, wo wir *good practices* ausfindig machen, zu dem Schluss, dass die pandemiebedingten Zumutungen auch etwas Positives bewirkt haben. Das soll jedoch weder die Probleme verharmlosen, denen die Künstler*innen durch das Wegbrechen herkömmlicher Produktions- und Aufführungsmöglichkeiten ausgesetzt sind, noch liebäugeln wir damit, das Krisenhafte künstlich zu verlängern. Während die neoliberale Rhetorik von der »Krise als Chance« eine angebliche Kreativität behauptet, die erst der Druck existenzieller Not aktiviere – und stets als Argument für die zynische Strategie dient, die existenzielle Not auf Dauer zu stellen –, läuft diese Studie gerade auf die entgegengesetzte Erkenntnis hinaus: Nicht die Notlage hat all diese *good practices* hervorgebracht, von denen wir im Folgenden berichten wollen, sondern dadurch, dass die Freie Szene durch zusätzliche Fördergelder finanziell aufgefangen werden konnte, war es den Künstler*innen überhaupt möglich, sich mit Neugier auf die veränderten Bedingungen einzulassen. Finanzielle Sicherheit

1 »General Intellect« ist ein Begriff, den der Philosoph Paolo Virno und andere Post-Operaisten von Karl Marx aufgegriffen haben. Gemeint ist ein offen zirkulierendes, allgemein zugängliches Wissen (vor allem im Sinne eines *knowing how*), das es Praktiken ermöglicht, miteinander lose, indirekte Beziehungen zu unterhalten und ohne Vereinheitlichung kollektiv zu agieren. S. Virno, Paolo (2001): General Intellect. URL: https://generation-online.org/p/fpvirno10.htm [17.01.2022].

2 Vgl. die Studie »Förderung der Freien Darstellenden Künste im sozialräumlichen Kontext« von Micha Kranixfeld und Marten Flegel.

3 Vgl. die Studie »Förderung von Diversität« von Özlem Canyürek.

– auf dem sehr moderaten Level, das bezüglich der Freien Szene in Betracht kommt – macht experimentierfreudig. So lautet ein Fazit unserer Untersuchungen.

Tatsächlich geben die Interviews, die wir als freie Gespräche ohne vereinheitlichten Ablauf mit Künstler*innen geführt haben, deren Arbeitsweisen uns bemerkenswert erschienen, Anlass, die Situation *vor* der Coronapandemie in einem kritischen Licht zu sehen. Wenn die Schließung der Produktions- und Aufführungshäuser derart verheerende Auswirkungen haben konnte, so liegt das daran, dass schon »normalerweise« die große Mehrheit der künstlerisch Tätigen in der Freien Szene unter höchst prekären Bedingungen, oft nahe am Existenzminimum arbeitet. Um finanziell zu überleben, müssen Künstler*innen und Kollektive in schnellem Takt neue Arbeiten produzieren, die sich dann unmittelbar in nationalen oder internationalen Gastspielserien zu amortisieren haben, während bereits das nächste Stück konzipiert, nach Koproduzenten gesucht und ein Antrag auf Förderung gestellt wird. Diese hastige und in jeder Hinsicht kräftezehrende Projektökonomie, die kaum Zeit zum Innehalten, zum Überdenken der eigenen ästhetischen Position und Ausprobieren alternativer Ansätze lässt, kollabiert, wie sich gezeigt hat, beim geringsten Aufschub: ein paar Monate Aussetzung der ohnedies mageren Honorare, und viele Künstler*innen wissen, ganz wörtlich, nicht mehr, wie sie die Miete bezahlen sollen.

Die #TakeThat-Programme des Fonds Darstellende Künste und andere Angebote von NEUSTART KULTUR konnten vielen – wenn auch keineswegs allen – die schlimmsten Ängste nehmen. Folgt man den Äußerungen der von uns Interviewten, lässt sich der positive Effekt der zusätzlichen Fördermittel, die zur Verfügung standen, kaum hoch genug einschätzen. Besonders die Option, künstlerische Arbeit als kreativen Forschungsprozess zu betreiben, ohne auf die termingerechte Ablieferung eines Produkts fixiert zu sein, wurde als wohltuend und befreiend erlebt. Und es ist, so unser Eindruck, wesentlich dieser prozessorientierten Förderung zu verdanken, dass die Krise für die Freie Szene tatsächlich zur Gelegenheit für ein Experimentieren werden konnte und anstelle von panischer Anpassung eine überlegt spielerische, ideenreiche, immer wieder auch analytisch-kritische Einlassung auf eine außerordentliche Situation für die Live Arts erfolgte.

Der Bericht über die Ergebnisse unserer Studie, den wir hier vorlegen, wendet sich an drei Gruppen von Adressat*innen: erstens an alle diejenigen, die in der Freien Szene aktiv sind – sei es künstlerisch gestaltend, sei es dramaturgisch begleitend, vermittelnd oder organisierend, verwaltend, ermöglichend (wobei ja diese Funktionen in der Freien Szene oft nicht fest zugeordnet sind, sondern von Personen in fließender, situativ bestimmter Arbeitsteilung oder auch konsequent im Team wahrgenommen werden). Wir hoffen, dass die innovativen Tendenzen, die wir mit den *good practices* vorstellen, möglichst vielen Beteiligten Anregungen geben können, um die eigene Arbeit zu reflektieren: ähnliche Interessen und gemeinsame Perspektiven wahrzunehmen, Variationen zu erdenken und zu erproben, Gegenvorschläge zu unterbreiten, in eine Auseinandersetzung einzutreten oder Potenzial für Zusammenarbeit zu erblicken – in jedem Fall aber informiert zu werden, was die anderen machen. Unser Wunsch ist es, mit der Veröffentlichung dieses Textes den Kollektivgeist der Freien Szene weiter zu stärken.

Die Studie möchte, zweitens, diejenigen, die in Kultur- und Bildungspolitik Entscheidungen über die Finanzierung, die infrastrukturellen Voraussetzungen, die Pro-

duktions- und Wirkungsmöglichkeiten der Freien Szene treffen, unterrichten, welche Hinweise die Gegenwart des künstlerischen Arbeitens zu möglicher Zukunft gibt. Wir haben Produktionen und Prozesse ausgewählt, die uns die Richtung genereller Veränderungen anzudeuten scheinen: Veränderungen von ästhetischen Profilen, mehr noch dessen, was Ästhetik in den Live Arts überhaupt ausmacht (ein sozial-ökologisches Verständnis des Ästhetischen ist ein Leitmotiv unserer Studie); Veränderungen bezüglich der Kompetenzen, der Anforderungen an das Arbeitsumfeld, an Zusammenarbeit, an materielle und finanzielle Ressourcen (etwa beim zeitaufwendigen Entwickeln von interaktiver Software); Veränderungen der Strategien, um Menschen als Publikum, als Partizipierende, als Mit- oder Weiterproduzierende zu erreichen und zu engagieren (Verlagerung von der Intensität des Spektakels zu bewusst reduzierten Kommunikationsformen, die Lebendigkeit in der Imagination der Besucher*innen erlangen und deren Fantasie zur eigentlichen Szene der Aufführung werden lassen); und Veränderungen, die den Status von Live Arts in unserer Gesellschaft betreffen (Verschiebung vom kulturellen Ereignislieferanten hin zum Medium eines weltbildenden, demokratisch kollektiven Handelns). Ohne prophetische Seherkraft zu reklamieren, zeigt die Studie Wege auf, die Live Arts in den kommenden Jahren einschlagen oder auf denen sie weiter voranschreiten können. Ob und mit welchem Erfolg sie es tun, wird nicht zuletzt von der Unterstützung abhängen, die gute neue Ideen erfahren. Die hier vorgestellten *good practices* sind deshalb auch als Empfehlungen an eine wache kulturpolitische Aufmerksamkeit gedacht.

Drittens adressieren wir mit unserer Studie diejenigen, die im Bereich der Live Arts die kuratorische Instanz bilden: die Intendant*innen und Dramaturg*innen der Spielstätten, die Künstler*innen der Freien Szene Aufführungsmöglichkeiten bieten, mit ihnen zusammen produzieren und Förderanträge stellen, sowie der Festivals, die nationale und internationale Produktionen miteinander verflechten. Obgleich auch einige prominentere Namen auftauchen, haben wir darauf geachtet, die etablierten Aufmerksamkeitshierarchien mit unserer Auswahl zu konterkarieren. Der Akzent auf *practices* verbindet sich mit dem Vorschlag, auch die Kriterien zur Bewertung künstlerischer Qualität angesichts der Erfahrungen mit der Krise zu überdenken: Wäre es nicht sinnvoll, anstelle einer Vorstellung von Originalität, die aus dem 19. Jahrhundert überkommen ist, in unsere Zeit offenkundig schlecht passt und doch nach wie vor Künstler*innen dazu zwingt, um die Gunst einiger Programmmacher*innen zu konkurrieren, ein kollektives künstlerisches Arbeiten zu befördern? Wobei kollektiv nicht die kleine Gruppe meint, die am Aufmerksamkeits- und Anerkennungsmarkt ähnlich wie eine Einzelperson agiert, sondern Felder eines aufeinander bezogenen, fester oder loser kooperativen künstlerischen Erforschens und Verhandelns von Welt.

Wir stellen in unserer Studie fest, dass es unter den Künstler*innen der Freien Szene ein mittlerweile strapaziertes Gefühl der Solidarität gibt. Die Coronakrise hat zwar auch den Sinn dafür geschärft, in einem Boot zu sitzen (das Weiterleiten von Informationen, gegenseitige Hilfe bei der Antragstellung und auch spontane Vermittlung von Verdienstmöglichkeiten gehörten zu den erfreulichen Erlebnissen, von denen Befragte berichten). Die Strukturen, nicht zuletzt die Förderstrukturen, tragen dieser Solidarität jedoch zu wenig Rechnung. Der Wettbewerb um knappe Ressourcen erzeugt ein Gegeneinander, das die Motive des Miteinanders – die Überschneidungen der Interessen in der Ausein-

andersetzung mit der Wirklichkeit, die Affinitäten ästhetischer Haltungen und künstlerischer Verfahren, die Sympathie und persönliche Neugier, die Lust am gemeinsamen Ausprobieren – allzu oft ins Sekundäre drängt. Im letzten Kapitel haben wir daher einige grundsätzliche Schlussfolgerungen aus den Befunden gezogen und konkrete Vorschläge formuliert, wie Kulturpolitik, Förderung und kuratorische Praxis die zukunftsträchtigen Veränderungen, die sich aktuell abzeichnen, besser zu unterstützen vermögen. Im besten Fall bringt die Krise nicht nur für die Künstler*innen, sondern auch für die Leiter*innen der kulturellen und kulturpolitischen Institutionen eine Option zu Innehalten, Reflexion und Neuorientierung. Die große Chance, die diese Krise eröffnet, ist ein entschiedener Schritt weg von der Projektökonomie und ihrem Wettbewerb vereinzelter Leistungen, hin zu einem klug finanzierten kollektiven künstlerischen Arbeiten. Das sollte hinreichend Raum für individuelle Zugänge, für Eigensinnigkeit und Exzentrik lassen, aber auch anerkennen, dass künstlerisches Handeln nicht von isolierten Subjekten ausgeht, sondern in Beziehungsgefügen stattfindet – und dass es für die Zukunft darauf ankommt, diese Gefüge tatsächlich so solidarisch und *sympoietisch*[4] zu gestalten, wie sie es heute schon sein könnten.

2 Online- und Hybridformate in den Live Arts: Was tun mit der Technik?

Bei einem Treffen des Netzwerks E.A.T. (Experiments in Arts and Technology), das der Ingenieur Billy Klüver und der Pop-Art-Künstler Robert Rauschenberg 1966 in Murray Hill veranstalteten, liest sich die Liste der Teilnehmer*innen wie das *who is who* der zeitgenössischen Live-Arts-Avantgarde in den USA: Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Deborah Hay, Steve Paxton, Merce Cunningham und John Cage. Aus damaliger Sicht schien es naheliegend, Softwareentwicklung mit Tanz und Musik zusammenzubringen. In Choreografie und Komposition war man von Notationen, die Festlegungen aufzeichneten, zu *scores* übergegangen, die der Performance Informationen zur Verfügung stellten, ihr aber reichlich eigene Dynamik ließen. Solche *scores* formalisierten Beziehungen zwischen den Performer*innen, ohne detailliert Handlungen vorzuschreiben, oder sie formulierten zu performende Sequenzen, die das Ensemble in spontan ausgehandelter Verteilung und Kombination realisierte. Ähnlich der Informatik betrachteten die Künstler*innen menschliches Handeln als etwas, das sich bis zu einem gewissen Grad codieren, in wiederholbare, auf unterschiedliche Akteure und Kontexte zu verteilende Relationen übersetzen ließ. Mithilfe dieses Codes konnten sodann für unterschiedliche Situationen passende Abläufe zusammengesetzt werden, wobei sowohl das Schreiben von Programmen als auch das Erarbeiten von Tanz- oder Musikperformances davon ausgingen, dass der Wechsel zwischen den Situationen stets so unvorhersehbar sein würde wie das Leben. Anstatt die dynamische Lebenswirklichkeit zu beherrschen, ihr *eine* ausgedachte Form aufzuzwingen, produzierte man eine Vielzahl von formelhaften *if/then*-Gefügen und gab es in die Verantwortung der lebenden Körper, daraus

4 »Sympoiesis« – das gemeinsame Sich-Hervorbringen von Systemen – ist ein Begriff von Beth Dempster, den Donna Haraway aufgreift. Vgl. Haraway, Donna (2018): Unruhig Bleiben. Verwandtschaft im Chthuluzän. Frankfurt a.M.

auszuwählen und sie zu verknüpfen. Diese Befreiung der Performance aus dem »Geschrieben-Werden« zu einem »Werden-mittels-Scripten« war die Geburt jener *liveness*, die der Begriff Live Arts bis heute aufruft.

Zu Beginn der 2020er Jahre tun Künstler*innen sich mit Informatiker*innen zusammen, um an Programmen zu arbeiten, die bei online stattfindenden oder hybriden Live-Aufführungen zum Einsatz kommen. Angestoßen durch die pandemiebedingte Unterbrechung der Aufführungsroutinen, scheint die Geschichte an die einstige Begegnung anzuknüpfen. Zwar war der Kontakt zwischen Live Arts und Informatik nie vollends abgerissen. Es gab stets technophile Künstler*innen, die mehr taten, als ihre Bühneninszenierungen mit digital generiertem Content bloß aufzumotzen, und sich für die Möglichkeiten einer das Digitale einschließenden Ästhetik interessierten. Doch zum einen zog eine stärker in den bildenden Künsten verankerte Medienkunst dieses Interesse auf sich und verhinderte durch Spezialisierung, dass die Schnittstelle zwischen Programmierung und Live-Geschehen zu einem allgemeinen Anliegen zeitgenössischer Kultur wurde. Zum anderen fühlten die zur *liveness* befreiten performativen Künste sich ihrer Freiheit immer sicherer, hielten sie immer mehr für eine autonome Errungenschaft oder vergaßen gar ihren modernen Ursprung und wollten glauben, es handle sich um die Fortführung jener Improvisationen, die man schon in der Commedia dell'arte oder in der Barockmusik betrieben hatte. Insofern gilt, dass heute, da die Live Arts das Verwenden von Programmen und das Programmieren zu ihrem Anliegen machen, auch die Erörterung von *liveness* erneut beginnt: Was heißt *live*? Wovon grenzt es sich ab? Und welche Behauptungen – künstlerischer Positionen oder eines Wertes von Kunst – leiten sich aus diesen Grenzziehungen ab?

Für viele Künstler*innen stellt sich die Frage nach ihrer Beziehung zu jenem Komplex von Technologien, die online-basierte oder -vermittelte Arbeit möglich machen, als Frage nach *access*, nach Zugang zu etwas, das sich ohne ihr Zutun bereits seit geraumer Zeit entwickelt, sich unabhängig vom Kunstbetrieb institutionalisiert hat und in dem sie nun unter vielen anderen Agierenden unterwegs sind. Praktische Probleme beim Erlangen von Kompetenzen verknüpfen sich mit der Ermittlung eines geeigneten Selbstverständnisses bzw. Rollenprofils. »Allerdings hat das auch bedeutet, dass man so komische Formen finden muss, die man noch nicht wirklich auf dem Schirm hat, weil der Kontext Theater gefehlt hat«, pointiert Arne Salasse von der Gruppe *ScriptedReality* Problem und Potenzial dieser Phase.

Dabei gerät die künstlerische Arbeit ins Spannungsfeld unterschiedlicher Haltungen zu etwas, das Bezeichnungen wie »das Netz« oder »Online-Kultur« oder »das Digitale« immer nur aspekthaft erfassen. Denn es handelt sich sowohl um globale, nationale und regionale Hardware-Infrastruktur als auch um eine mehrschichtige Architektur aus Software, von der die Apps, die unsere Nutzungserfahrungen prägen, nur die oberste Schicht bilden. Und so wie die Infrastruktur sich nicht allein gemäß den Prinzipien eines technischen Fortschritts wandelt, sondern in Abhängigkeit von komplexen, oft verfahrenen, mitunter desaströsen ökonomischen und politischen Prozessen, so verändert Software ihren Programmcode in Wechselwirkung mit ihrem Gebrauch – und dies wiederum meist nicht im Modus eines harmonischen Dialogs zwischen Produktionsfirmen und User*innen, sondern durch Kämpfe, zu deren Manövern Hacks, Einbrüche,

Entwendungen und subversiv-virale Einspeisungen ebenso gehören wie kommerzielle Wiederaneignung und Ausbeutung kollektiver Kreativität.

Begriffe wie Digitaltheater oder Netztheater taugen schon deshalb mehr schlecht als recht, um die gegenwärtige Praxis in den Live Arts zu beschreiben, weil noch ein Enthusiasmus des Neuen in ihnen klingt, der aus der aktuellen Lage heraus besonders veraltet erscheint. Die Beziehung vieler Künstler*innen zu dem, was nun – schwer absehbar: für eine Weile oder für länger, krisenbezogen oder über die Krise hinaus – ihr Betätigungsfeld ausmacht, beruht weder auf aktiver, freier Wahl, noch prägt allein freudige Affirmation die Einlassung. Das Internet ist tatsächlich *eher Milieu als Medium* für die Live Arts, und eben dieses Operieren aus einer gewissen Verlegenheit heraus macht die Entwicklungen interessant für eine Suche nach *good practices*. Das *good* der *good practices*, die wir ermitteln konnten, glimmt in einem anderen Ton als die leuchtenden Versprechungen, die populäre Mediendiskurse in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder gemacht haben (die Realisierung des Utopischen im Virtuellen, die Auflösung der Differenz zwischen organischen Körpern und informationellen Gebilden im Cyberspace, die unbegrenzt inklusive Basisdemokratie des »Hypertextes« usw.). Zugleich hebt das Konkrete ihrer kritischen Intelligenz sie ab von einem dunklen kulturpessimistischen Raunen, das die neuen Kommunikationstechnologien und -formate von Anfang an begleitete (der Realitätsverlust durch »Simulakren«, die Zersetzung des sozialen Selbst durch beliebig wählbare Avatar-Identitäten, die Schwächung des Gemeinsinns durch unverbindliche Online-Communitys und deren Druck auf ihre Mitglieder, sich narzisstisch in Szene zu setzen usw.).

Wenn man die Geschichte internetbezogener Praktiken grob schematisch resümiert, dominierten in den 1990er Jahren, als noch eine vergleichsweise kleine Zahl von *early adopters* das Online-Geschehen bestimmten, die Vorstellungen von neuen, unerhörten Möglichkeiten das Handeln: Hacking konnte das Gefühl vermitteln, den Hebel des Archimedes in den Fingern zu halten, und ein gewitzter Techno-Anarchismus, der den großen Institutionen stets um den entscheidenden Schritt voraus schien, wähnte sich stark genug, um es mit Militär und staatlichen Ordnungskräften ebenso aufzunehmen wie mit Konzernen. Die potenzielle Unendlichkeit eines Raums, in dem Zeichen zirkulierten, stimulierte Fantasien, in denen ein Messianismus der Bedeutung die physischen Körper erlöste. Und man sprach – in imaginärer Identifikation mit dem Weltgefüge – der Verknüpfung und Vernetzung selbst das Potenzial zu, das Wesen der Menschen zu ändern.

Die 2000er Jahre brachten dann einen Paradigmenwechsel, sowohl praktisch als auch diskursiv. »More is different«, lautete die Maxime. In dem Maße, wie mehr Leute Computer, Handys und andere Geräte mit Internetzugang benutzten, verschob sich auch der Akzent vom Möglichen zum Wirklichen. Visionen verpufften, dafür tauchten unerwartete Realeffekte auf. Clay Shirky schrieb in *Here Comes Everybody*: »Communication technologies don't become socially interesting until they become technologically boring.«[5] Für eine Weile ging es weniger um die von technologischen Innovationen getriggerten Phantasmen als um die kreative Eigendynamik des Gebrauchs, weniger

5 Shirky, Clay (2008): Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations. London u.a. 105.

um Zirkel von avancierten Eingeweihten als um verbreitete Praktiken und darum, was aus ihnen hervorgeht, wenn viele sie jeweils ein bisschen variieren. Konzepte wie »Emergenz«, »*hive mind*«, »Schwarmdynamik« belebten die *grassroots*-Politik und lösten auch in der Kunst eine Welle partizipatorischer Ansätze aus.[6]

Angesichts dieser Impulse zur Selbstorganisation konnte man sich dem Eindruck hingeben, dass das Internet tatsächlich den User*innen gehöre. Kritische Stimmen warnten indes, die Plattformen, die das kommunikative Geschehen hosteten, seien kommerziell betriebene Privatdomains, kein *public space*. Und allmählich wurde sichtbar, wie einige wenige Provider die Vielzahl usergenerierter Foren und Blogs schluckten oder verdrängten. Das »soziale Netzwerk« avancierte zum beherrschenden Metaformat und überführte einen Dschungel glokaler Kollektivitäten in weltumspannende Monokultur. Die Suchmaschine zeigte immer hemmungsloser Ambitionen zum Regierungsapparat. Der soziale Sommer des Online-Zusammenlebens endete in ernüchternden Enthüllungsschüben, die seither nicht abreißen. Edward Snowden deckte mit den Spionagepraktiken der NSA zugleich auf, in welchem Ausmaß Hardware- und Software-Infrastruktur manipulierbar war – und wie der privilegierte Zugriff darauf die alten Kräfte begünstigte: die durch Militär, Polizei und Geheimdienste mitgeformte staatliche Souveränität in ihrer opaken Verbindung zur *corporate world* und deren Lobbyorganisationen.

So dominierten in den populären Debatten zum Internet zuletzt unbehagliche Themen: der kaum mehr kontrollierbare Einfluss von Google und Facebook; das Abgreifen sensibler Daten zur Überwachung, für kommerzielle Zwecke, zur Manipulation der traditionellen politischen Öffentlichkeiten; die online stattfindende Radikalisierung von Menschen; die Koordination terroristischer Netzwerke und Vorbereitung von Anschlägen; die Normalisierung von Hetze, Hassrede und Gewaltaufrufen; das Verschwinden von Freiräumen zum nicht reglementierten Austausch zwischen User*innen durch »Säuberung« beispielsweise von tumblr nach den Standards einer bigotten Spießermoral, die dem Zynismus der Kapitalinteressen zupasskommt. Dabei passiert weiterhin Emanzipatives durch Online-Kommunikation. Der intersektionale Kampf gegen sexistische, rassistische und andere Diskriminierung wäre kaum so breitenwirksam zu führen gewesen ohne die Optionen, sich mittels Hashtags und online organisierter Kampagnen zu solidarisieren. Das Überdenken von Verhaltensmustern, wie *woke*-Ethik es anstößt, verändert unsere Welthaltung nicht zuletzt darin, hinsichtlich der Kriterien für akzeptables Verhalten zwischen Online- und Offline-Kommunikation keinen Unterschied mehr zu machen. *Money pools* via Instagram für besonders von Diskriminierung Betroffene bringen selbstorganisiert Umverteilungsprozesse in Gang.

In dieser von starken Ambivalenzen geprägten Stimmung verfolgt künstlerische Arbeit in den Live Arts kritisch-affirmative Strategien im Umgang mit Kommunikationstechnologie, mal bewusster, mal intuitiver. Interessen, Ansprüche und Haltungen sind dabei sehr unterschiedlich, und es ist wichtig, sie auch in der verknappten Darstellung dieser Studie nicht zu stark zu vereinheitlichen. Für manche Künstler*innen bieten die

6 Für eine neuere Revision vgl. Naveau, Manuela (2007): Crowd and Art: Kunst und Partizipation im Internet. Bielefeld.

softwarebestimmten Kontexte von Online-Kultur neue Herausforderungen, oder die gegenwärtige Situation bestärkt sie in einer Auseinandersetzung, die sie schon länger führen. Für andere bringt die Suche nach technologischem Know-how Enttäuschungen, und sie empfinden die Notwendigkeit, das eigene Wissen und Können im Dialog mit anderen Disziplinen zu behaupten. So berichtet Emese Bodolay vom Kollektiv *Anna Kpok* im Gespräch, Gruppenmitglieder hätten schon 2017 an einem Workshop zu Sensorik teilgenommen, seien aber zu der Einsicht gelangt, dass es nicht um ein bloß übernehmendes Lernen gehen könne, sondern eine Interdisziplinarität brauche, die davor schützt, überflüssig zu werden. Nicht alle Künstler*innen sehen es als sinnvoll an, sich im Programmieren auszubilden; einige der von uns Befragten baten explizit darum, bei der Förderung darauf zu achten, dass man von Künstler*innen nicht verlangt, auch noch selber zu programmieren, sondern Geld bereitstellt, um gute Programmierer*innen zu engagieren. Betont wird generell, wie wichtig »Übersetzungsvorgänge« sind und wie hilfreich Rechercheförderungen dafür sein können. »Bei den Projekten, wo wir gut digital gearbeitet haben, ging immer mindestens ein einwöchiger Workshop voraus«, so Bodolay.

Kritische Affirmation zeigt sich darin, wie sich künstlerische Arbeitsweisen Technik so aneignen, dass deren Gebrauch gegenüber den Setzungen des Produktdesigns eigene Freiheiten erschließt. Wer marktgängige Software wie Videokonferenz-Tools verwendet, übernimmt nicht nur ein oft ziemlich unflexibles Set von Funktionen, sondern auch eine Ästhetik, die das Erscheinen von Performer*innen und Besucher*innen füreinander in erheblichem Maße bestimmt. Die Aufteilung und Gestaltung des Screens impliziert einen Gesellschaftsentwurf, sie entspricht einer Vorstellung vom guten Zusammenkommen, von angemessener Verteilung der Aufmerksamkeit, vom gelingenden Miteinander. Bei Zoom etwa, das für Geschäftsmeetings entwickelt wurde, ist dies merklich an den Kriterien der Businesswelt orientiert: Entweder gilt alle Beachtung den aktuell Sprechenden, oder ein Gesamtblick auf die Teilnehmenden verspricht kontrolliertes Gesprächsmanagement. Wie schon das Präsentationsformat PowerPoint den Akzent auf Ordnung und Stabilität legte, um gerade Wege zu definierten Zielen zu propagieren, so bietet auch Zoom eine flache, glatte Architektur, ein verlässlich gerastertes Nebeneinander.

Der japanische Regisseur Toshiki Okada, der auch häufig in Deutschland arbeitet, reduziert in seinen *Eraser*-Stücken, die von Timothy Mortons *Ecology Without Nature* inspiriert sind, die Zoom-Situation auf das Starren: Die Zuschauer*innen bekommen private Räume zu sehen, in denen Schauspieler*innen sitzen, ohne zu sprechen oder gestikulieren, manchmal auch bloß eine Waschmaschine oder Kaffeekanne auf dem Herd.[7] Die Choreografin Eisa Jocson macht in ihrer Performance *Manila Zoo* deutlich, dass die Zoom-Fenster auch sehr plausibel als Käfige funktionieren: Vier Performer*innen vollführen in bis zu sechs Fenstern Bewegungen, die zwischen Gymnastik und dem Verhal-

7 Vgl. dazu und zu anderen Beispielen aus Japan: Uchino, Tadashi (2021): Auftauchen mit einer Vision: Wie Künstler*innen in den letzten eineinhalb Jahren mit komplexen Online-Theaterformaten experimentiert haben. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19851:theaterbrief-aus-japan-wie-kuenstler-innen-in-den-letzten-eineinhalb-jahren-mit-komplexen-online-theaterformaten-experimentiert-haben&catid=730&Itemid=99 [17.01.2022].

ten eingesperrter Tiere oszillieren.[8] Auf Yogamatten gehen sie zuerst in den »Hund«, um dann durch rhythmisches Pulsieren des Rumpfes ein Hecheln zu suggerieren. Mit den »Vorderpfoten« tippeln sie in kleinen versetzten Seitwärtsschritten, deren schmaler Radius die Enge bewusst macht, abwechselnd nach links und rechts, kratzen sich mit einem Bein am andern, wippen, springen auf der Stelle usw. Was auf der einen Ebene ausschaut wie eine arg lässige Lockerungsübung von Leuten, die es mit dem Sport nicht allzu ernst nehmen, kommuniziert auf der anderen Ebene die neurotische Aktivität von Lebewesen ohne adäquaten Lebensraum. Die obligatorische Quarantäne bei Coronaverdacht erinnert in der Tat an eine Zoosituation, und *Manila Zoo* gelingt es mittels dieser Assoziation sehr eindrücklich, ein Stück über Menschen und Tiere zugleich zu sein. Dabei mobilisiert die Choreografie das Klaustrophobische des Zoom-Panoramas: Die Zimmereinrichtungen – Regale, Sofas, Tischchen, Blumenvasen, Kerzenhalter und Figuren – nehmen unter dem Blick, den die Arbeit provoziert, die Pseudonatürlichkeit jener bühnenbildartigen Ausstattungen an, die Gehege mittels sorgsam platzierter Steine, Bäumchen und Gräser als Habitat inszenieren, damit das Zoopublikum seine Freude daran haben kann.

Die Dynamik der Kommunikation auf Zoom vermag nie mehr zu bewirken als eine umgestellte Reihenfolge der Bildkacheln. Eintretende sind defaultmäßig stummgeschaltet, und auch bei mehreren aktivierten Mikrofonen sorgt eine Einstellung dafür, dass immer nur aus dem einen Zimmer, wo gerade eine Stimme erschallt, etwas in den allgemeinen Audiokanal durchdringt – was den beklemmenden Effekt erzeugt, in eine von lächelnden Gesichtern bebilderte Totenstille zu reden. Auch den eigenen Bildschirm zu »teilen« hat auf Zoom nichts von Austausch oder gar von jener Mit-Teilung, deren Selbstentäußerung und Preisgabe an die anderen für den Philosophen Jean-Luc Nancy die Dynamik einer Gemeinschaft ausmacht.[9] Es integriert lediglich ein vorbereitetes Stück Präsentation nahtlos in den festen Rahmen des Konferenzgeschehens. Das Funktionsdesign zielt allein darauf ab, die vortragende Person kompetent rüberkommen zu lassen, weshalb die häufigen Pannen oder Verzögerungen beim Wechsel in den Sharing-Modus umso unangenehmer wirken.

Call In The Ghosts To Guide Us von Clay AD zeigt, wie eine queere Ästhetik des Screen-Sharings aussehen kann, die doch einen Raum der Mit-Teilung eröffnet. Schon vor Ausbreitung des Coronavirus in Europa, 2019, entstanden, wird diese Videoarbeit heute neu lesbar als Hinweis darauf, wie sich die Voreinstellungen bei Konferenz-Software von innen her destabilisieren lassen.[10] Durch die Erfahrungen mit online vermittelten Live-Aufführungen seither erscheint *Call In The Ghosts To Guide Us* wie ein subversives Körperwerden des Screens, das sich der Flächenregulierung entzieht, indem es eine Tiefe und Plastizität des Bildschirms herausarbeitet: In einer nachlässig anmutenden,

8 Ausschnitte aus Jocson, Eisa (2020): *Manila Zoo* auf Vimeo. URL: https://vimeo.com/425206680 [17.01.2022].

9 Vgl. u.a. Nancy, Jean-Luc (2014): Die Mit-Teilung der Stimmen. Berlin/Zürich.

10 Vgl. Clay AD (2020): Call in the Ghosts to Guide us. URL: https://vitalcapacities.com/presents/05/video.html [17.01.2022]. »*Call in the Ghosts to Guide Us* is a silent choreography to be screened during a dance party, in the club or at home«, heißt es auf Clay ADs Webseite. URL: https://clayad.hotglue.me/?video [17.01.2022].

aber raffinierten Choreografie öffnet Clay AD zahlreiche Fenster eines Apple-Rechners, vielfach teilweise überlappend, sodass sie einander verdecken. Gleich zu Beginn erleben die Betrachter*innen, wie der Cursor wandert, im Menü »Systemeinstellung« den »Desktop«-Reiter anklickt, eine neue Farbe für den Bildschirmhintergrund wählt, woraufhin der papierweiße, mit einer Zeichnung und einem Satz versehene Grund plötzlich in sattem Grün aufleuchtet. Drei Ordner mit den Namen »cheap and easy«, »lecken« und »our lady of divine allness« regen Spekulationen über ihren Inhalt an. Unversehens startet ein Video im Vollbildmodus und verwandelt das gleichmäßige Füllfarbengrün in eine knitterige olivgrüne Oberfläche, die sich bewegt. Das Bild springt um auf ein anderes Video, diesmal von einem Raum voller bunter Dinge (Kerzen, Stoffe, Lettern, Plastikfolien etc.), zwischen denen jemand mit nackten behaarten Beinen Platz nimmt. Das Vollbild zieht sich zwischendurch in eine kleinere QuickTime-Fensteransicht zurecht, die beiden Videos oszillieren. In einem weiteren Fenster werden drei Zeilen geschrieben: »FOREGROUNDING/FORPLAY/FOR WHAT« Im Kontrast zum Bewegungsgeschehen der beiden Videos, die am Rand weiterflackern, wirkt das Entstehen des Textes wie eine Art Echtzeitlyrik, sogar ein korrigierter Verschreiber gewinnt rhythmisches Profil. Auch inhaltlich geht es um Maskierungen, wenn die Person mit den behaarten Beinen mit breitem silbernem Tape ihre Brüste abklebt, unter den ausgezogenen Hotpants ein weiteres Höschen entblößt und durch deren Stoff in theatralischer Überprägnanz ein Geschlecht reibt, das unermittelt bleibt.

Die Erwartung auf ein Zutagetreten des authentischen nackten Körpers hinter den Oberflächen enttäuscht *Call In The Ghost To Guide Us*. Die Arbeit betont vielmehr das Persönliche, Intime des eigenen Rechners. Damit unterbreitet sie den Live Arts einen bemerkenswerten Vorschlag, wie das Verhältnis zwischen Körper und Medium gestaltet werden kann: Statt ein anonymes, »neutrales« technisches Medium zu nutzen, um das Singuläre, unvergleichlich Besondere menschlicher Körper zu übermitteln, gibt es die Option, das Medium selbst dort ästhetisch erfahrbar zu machen, wo es vom Körper berührt, geprägt und personalisiert wurde. Eine Übung zur Mediensoziologie fordert die Teilnehmer*innen zu Beginn eines Seminars oder Workshops auf, das mitgebrachte Laptop oder Pad jeweils an die neben ihnen sitzende Person weiterzugeben und ihr für die Dauer einer Stunde zu überlassen. So geht allen – im Erschrecken darüber – auf, wie eng der Gebrauch das Gerät in die Intimsphäre hineinzieht. Clay ADs künstlerische Praxis des Screen-Sharings mobilisiert diese affektive Macht eines Teilens von Technik, die höchst mitteilsame Spuren unseres körperlichen Lebens in sich trägt.

Neben Zoom hat sich der Messengerdienst Telegram als App für Performances etabliert. Meist auf dem Smartphone verwendet, bietet Telegram einen flexiblen Mix von Text-, Audio- und Videonachrichten sowie ein populäres Repertoire von Stickern. Während Zoom eine asymmetrische Situation aus Präsentierenden und Zuschauer*innen etabliert, betont Telegram die Interaktion und eignet sich etwa für Game-Formate, die in den deutschen Live Arts u.a. durch die Gruppe *machina eX* eingeführt sind. Bestand das Besondere von *machina-eX*-Produktionen in der Vergangenheit darin, Computerspieldramaturgien in partizipative Performances zu übersetzen, kehren sie nun zurück aus den analogen Rauminstallationen an die Schnittstelle zum Digitalen – etwa mit *Lockdown*, einem Abenteuer, bei dem die Teilnehmenden in kleine Gruppen eingeteilt

werden und zusammen versuchen, eine Person namens Tess zu finden.[11] Dazu gilt es kleine Rätsel zu lösen, Anrufe zu tätigen, Orte auf Google Maps zu recherchieren etc. Der Bot, der die Teams von Teilnehmenden dabei unterstützt, sorgt für die interessante Verunsicherung, ob es sich bei den übrigen Partner*innen wirklich um Menschen handelt: Sind nicht eine*r oder gar alle von ihnen ebenfalls Bots?

In einem ähnlich spielfreudigen Spirit bedient sich das Theaterkollektiv *vorschlag:hammer* für die Telegram-Edition der Performance *Twin Speaks* des gesamten Kommunikationsspektrums, das die App zur Verfügung stellt, und erzählt mit einer Kombination von Live-Messages und vorproduzierten Videos den mysteriösen Mord in der Schweizer Kleinstadt Birsfelden.[12] In den Pausen zwischen den Episoden der an David Lynchs legendäre TV-Serie angelehnten Produktion bekamen die Teilnehmenden die Möglichkeit, über den Chat mit allen übrigen Personen, die sich die Geschichte parallel erzählen ließen, Informationen auszutauschen, Theorien bezüglich des Täters oder der Täterin aufzustellen, die der anderen weiterzuspinnen und gemeinsam über mögliche Fortsetzungen nachzudenken.

Die Performance 🚨-📱 zeigt hingegen, dass man die App auch auf eindrückliche Weise »gegen den Strich« nutzen und statt nett-unterhaltsamer Games bewusst nervige, aufdringliche Formen asymmetrischer Kommunikation darüber realisieren kann. Es handelt sich um eine Telegram-Version des Bühnenstücks 🚨 von Hannes Siebert aka Amanda Wader Unterwasser. Hier lösen sich ebenfalls Videos, Bilder, Sticker, Umfragen, Sprach-, Text- und Videonachrichten ab. Es dominieren aber die kreisrunden Videos mit Nahaufnahmen von Sieberts Kopf, die von Beginn an eine Intimität zwischen ihm und den Zuschauenden behaupten, und auch der lockere Sprech unterstellt einseitig Vertrautheit: »Is'n bisschen aufregend, wir probieren das einfach mal aus, wie das heute so läuft. Ich sitz hier schon in meiner kleinen, gemütlichen Kuschelecke, hab mir hier ne Lichterkette hingelegt, mir's gemütlich gemacht …« Das »Bühnenbild«, sowohl für die Nachrichten als auch für die meisten der vorproduzierten Videos, besteht vor allem aus einem dreitürigen Kieferschrank mit Knopfgriffen. Er dient als Projektionsfläche für Songtexte und flackernde Flammen. Daneben erblickt man ein Bett und eine *Shaun of the Dead*-DVD im Regal.

Siebert deutet programmatisch den gängigen Spruch »kill them with kindness« zu »kill them with horniness« um. Durch eine Selbsthypersexualisierung bündelt er in seiner Vorstellung damit all die Ängste, die ihm als schwulem Mann entgegengebracht werden, und hält so für sich die Personen auf Abstand, die diese Ängste zu homophoben Aggressionen treiben. Der erste Teil der Performance endet mit einem Videoausschnitt aus der Bühnenversion, in dem Siebert sich als HIV-positiv outet, vor der Live-Kamera einen Pickel ausdrückt, das Blut auf ein Taschentuch schmiert und dieses Tuch vor eine ins Publikum gerichtete Windmaschine klemmt. Schon damals hatte Siebert die Zuschauer*innen mit dieser Information und der – wie eine ironische Trash-Version von Ron Atheys HIV-Performance *Polemic of Blood* von 1994 anmutenden – Situation eine Weile

11 Vgl. die Webseite der Künstlergruppe: https://www.machinaex.com/de/projects [17.01.2022].

12 vorschlag:hammer (2021): Twin Speaks. URL: https://www.vorschlag-hammer.de/?vh_play=twin-speaks&origin=projekte; Trailer, URL: https://vimeo.com/404241810 [17.01.2022].

allein gelassen. Die Online-Fassung ist nun sogar auf zwei Abende verteilt und vergrößert den Spalt zum Nachdenken.

Am Folgeabend zieht Siebert eine Parallele zwischen den Verschwörungstheorien um HIV/Aids und denen, die – wie eine Nachricht es formuliert – in Channels »hier, direkt nebenan auf Telegram« verbreitet werden. Sowohl bei HIV als auch bei COVID-19 hat die Verbreitung dieser Fiktionen reale, gefährliche Folgen. Während Verschwörungstheoretiker*innen hinter allem eine geheime Weltmacht, Bill Gates oder eine Metapher für das Weltwirtschaftssystem ausmachen wollen, macht Siebert deutlich, dass er an dem Virus in seinem Blut sterben könnte. In der nächsten Videonachricht hält er eine Tablette in die Kamera: »Diese Tablette ist keine Metapher.« Mit ähnlicher Penetranz wie Fehlinformationen schießen Push-Benachrichtigungen bei 🚨-📱 auf das Handy. In einer Mischung aus Lecture und biografischer Performance nutzt Siebert das Kommunikationsmedium, um Beiträge zu teilen, die persönliche Erfahrungen mit Analysen populärkultureller und gesellschaftlicher Vorgänge mischen. Auch die Vortragsweise wechselt dabei zwischen entspannt, locker, anekdotisch, lustig und wissenschaftlich ernst, analytisch, teils wütend. Sein immer wieder auftauchender »kranker« Kopf ist, so wird klar, »hier, direkt auf Telegram« neben den Kanälen der Verschwörungstheoretiker*innen in seiner Präsenz genau richtig. Er sucht sich das Medium anzueignen, sendet Informationen, die seinen realen Körper und dessen reale Bedrohtheit betreffen und für deren Wahrheit er körperlich bürgt.

Auch das Entwickeln und Proben verändert sich unter Pandemiebedingungen durch den Einsatz von Kommunikationstechnologie. Julia-Huda Nahas von *BITTER (SWEET) HOME* schildert, wie das Arbeiten in ihrem *writer's room*, das zunächst auf Präsenztreffen setzt und dann doch phasenweise per Videokonferenz stattfindet, mit Unsicherheiten zurechtkommen muss, auch wenn es schließlich gelingt: »Wir hatten im April und Mai drei Blockwochenenden, die in Präsenz geplant waren. Vor dem ersten Wochenende kamen die Einschläge immer näher – ich hatte im Abstand von zwei Tagen diverse Anrufe, schließlich vier Leute in Quarantäne. Es hatte zum Glück hinterher niemand Corona.« Da sich noch nicht alle Beteiligten des *writer's room* für eine gemeinsame Stückentwicklung persönlich kannten,

> haben wir das erste Wochenende in einer Mischform verbracht, haben uns im [Düsseldorfer Kulturzentrum] *zakk* die Kolleginnen auf den Beamer gepackt, verschiedene Kameras aufgestellt, um auch ein bisschen ein Raumgefühl zu kreieren. Es hat tatsächlich wesentlich besser funktioniert, als ich befürchtet hatte. Was gerade am Anfang dadurch verloren geht, sind die zwischenmenschlichen Geschichten: die Pausengespräche, die Dynamik miteinander. Die war zum Glück aber doch von Anfang an ziemlich gut, auch auf Zoom, insofern hatten wir ein ganz tolles erstes Wochenende.

Beim nächsten Treffen stellt sich indes heraus, was durch Zoom-Sitzungen nicht zu kompensieren ist:

> Am zweiten Wochenende waren wir alle in Präsenz da, mit täglich Testen und allem drum und dran. Und man steigt ein mit diesem Gefühl »wir sind ja schon total weit im Prozess« und stellt dann fest, dass man gewisse gruppendynamische Prozesse erst

> noch nachholen muss. Das ist ganz spannend, denn eigentlich fühlt es sich anders an, und darüber vergisst man manchmal, dass man zum ersten Mal in dieser Konstellation in einem Raum sitzt.

»Wenn man zusammen im Raum ist, kann man viel mehr spontan entwickeln, es kann viel mehr Offenheit geben«, erzählt Carolin Jüngst im Gespräch zur Produktion ihrer zusammen mit Lisa Rykena choreografierten, von Ursina Tossi, Amelia Lander-Cavallo und Tian Rotteveel performten Arbeit *rose la rose*.

> Bei Zoom entstehen dann Pausen, und man ist so »eeeeeh«, weil man sich nicht spürt. Und das war ok, es war trotzdem auch schön, diese ganze *awkwardness* zu haben und dieses Nichtwissen, aber ich glaube, jetzt könnten wir Amelia [die*der während der Probenzeit in London war, die anderen in Hamburg] viel genauer sagen, was wir brauchen.

Während bei Proben im selben Raum der Zeitplan leicht in Vergessenheit gerät, bleibt bei Zoom bewusst, dass es sich um eine Sitzung handelt, die nicht zu lange dauern sollte. Entsprechend kommt die App eher ökonomisch zum Einsatz und schafft im guten Falle Raum für ein grobmaschigeres Kooperieren, das auf gegenseitigem Vertrauen basiert und den Beteiligten mehr Freiheit lässt, allein etwas zu entwickeln: »Wir haben zwar Zoom-Proben gemacht, ganz viel war Amelia aber auch autonom. Amelia konnte einfach darauf antworten, was wir geschickt haben, in einer freien autonomen Art und Weise, ohne dass wir so viel Einfluss nehmen wollten. Und so kann es eben auch funktionieren.«

Ruth Schmidt von *ScriptedReality* berichtet ebenfalls, dass das Kollektiv fast ausschließlich per Zoom geprobt habe. Asynchrones Arbeiten sei dadurch stärker in den Vordergrund gerückt, der gesamte Modus habe sich verschoben. Die Kontaktbehinderung stimuliert offenbar dazu, Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit des Arbeitens auf ihre Vor- oder Nachteile hin zu prüfen – was in den Live Arts vor Corona oft unterblieb, weil das Zusammensein sich wie der natürliche Modus kollektiven Produzierens anfühlte. Die merklich hergestellte Gleichzeitigkeit der Videokonferenz wirft hingegen jedes Mal die Frage auf: Wozu brauchen wir das? Geht es um Kontrolle? Ginge es ohne langes Zoomen, wenn wir uns über anstehende Aufgaben klarwerden, das Nötige beschließen und den Rest individuell weiterverfolgen? »Wir haben diese Gleichzeitigkeit [per Zoom] probiert, und wir würden sagen, dass die Gleichzeitigkeit schon in Teilen funktioniert, aber es ist auch cool, wenn man es verschiebt«, so Jüngst. »Also wenn wir wissen, was wir wollen und was wir für Anweisungen geben, und dann wird das daraufhin dann produziert – sozusagen nicht den Anspruch zu haben, man sei im gleichen Raum, auch wenn es digital ist.«

Die Umstellung auf Online-Kommunikation verändert dabei nicht nur die Arbeitsteilung. Indem das Polychrone des gemeinsamen Schaffens bewusst wird, eröffnen sich Möglichkeiten, auch das Zusammenkommen anders zu erfahren und zu denken. Miriam Jakob und Jana Unmüßig, die sich für ihre gemeinsame künstlerische Recherche *Breat-*

hing With[13] über mehrere Monate erst online kennenlernten, führten regelmäßig Atemsessions per Zoom durch. Sie beschreiben ein Abwechseln von Synchronisierung und Desynchronisierung: »Ich finde den Aspekt der Gelassenheit, das Loslassen-lernen-Müssen sehr spannend, empfinde es vielleicht sogar als eine Form der Erleichterung«, sagt Jakob,

> wie das Atmen ja auch etwas sehr Simples ist, etwas Leichtes, aber natürlich kontextabhängig oft gar nicht so leicht fällt. […] Für mich kommt da der Gedanke der *aisthesis* rein: ein anderes Wahrnehmen zu versuchen, das eher mit Loslassen zu tun hat und das vielleicht wesentlich wäre, wenn wir versuchen müssen, andere Formen des Miteinanders zu kreieren.

Wie aktiv Live-Arts-Künstler*innen sich in Bezug auf digitale Technologien selbst sehen und verhalten, hängt einerseits von ihrer Mediensozialisierung ab und damit auch vom Alter. Andererseits spielt der Wandel von Anwendungsoberflächen eine maßgebliche Rolle. Wie der Medientheoretiker Lev Manovich 2013 mit dem Titel seines Buchs *Software Takes Command* pointierte, trägt seit Beginn der 2010er Jahre immer effektivere, leichter zugängliche und bequemer zu nutzende Programmier-Software dazu bei, die überkommenen Autoritäten technologischen Wissens und Könnens auszuhebeln.[14] Während früher langjährige spezialistische Erfahrung diejenigen, die programmieren konnten, von denjenigen trennte, die Programme anwendeten, entsteht nun eine Zwischenzone, die Verstrebungen zwischen Live Arts, Medienkunst und digitaler Infrastrukturarbeit begünstigt. Über eine Programmieroberfläche, deren Bedienung relativ schnell zu erlernen ist, ermöglichen derzeit z.B. die Game Engines *Unity* und *Unreal Engine* ein dreidimensionales grafisches Weltdesign und bieten Schnittstellen für die Interaktion mit einem Live-Environment sowie Klangbearbeitung. Als Freeware mit Open-Source-Lizenz sind diese Programme gerade für die nichtkommerzielle künstlerische Arbeit sehr attraktiv. Das führt zu einer exponentiell wachsenden Community von Gestaltenden und Programmierenden, die aus ganz unterschiedlichen Praxisfeldern kommen und deren Expertisen und Wissensniveaus einander nicht im Wege zu stehen scheinen, sondern sich in Prozessen des gemeinsamen *learning by doing* ergänzen oder auch mal produktiv falsifizieren. Online-Lernforen wie *Udemy* für das Codieren von Game-Interfaces oder Archivierungs- und Austauschplattformen wie *Git.Hub* für Codeentwicklung geben davon ein reichhaltiges Zeugnis.[15] Der Vorschlag, etwas wie *Git.Hub* auch für die Live Arts einzurichten, kam mehrfach in den geführten Interviews auf.

Unsere Gespräche über Kooperationen zwischen Künstler*innen und Informatiker*innen haben dabei bestätigt, was in der Selbstreflexion der Programmierpraxis schon seit Längerem als Eindruck oder Hypothese im Raum steht: Das Prinzip *learning by doing* gilt für Software-Profis nicht anders als für Quereinsteiger*innen aus künstlerischen und anderen Praxisbereichen. Programme zu schreiben funktioniert überwiegend nicht gemäß schematisch-abstrakten Masterplänen, die von einem gesicherten

13 Unmüßig, Jana/Jakob, Miriam (2020): Breathing With. URL: https://kuenstlerischeforschung.berlin/stipendiatinnen/miriam-jakob-jana-unmuessig [17.01.2022].

14 Vgl. Manovich, Lev (2013): Software Takes Command. London u.a. Insbes. 243–328.

15 https://www.udemy.com, https://github.com.

Wissenskanon ausgehen; es schreitet durch permanentes *trial and error* voran, erfordert wiederholtes Ausprobieren, Verwerfen oder Modifizieren von Skripten. Die nomadische Wissenschaft des Codings braucht deshalb notwendig eine dichte Kommunikation zwischen den Beteiligten. Ein*e Informatiker*in kann den von anderen geschriebenen Programmcode meist nur mithilfe von Erläuterungen entziffern. Zum Programmieren gehört das Vermitteln zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen (und deren Archivierung als Kommentare im Code selbst).

Die Performerin, Virtual-Reality-Entwicklerin und Programmiererin Janne Nora Kummer beschreibt ihre Erfahrung, für ihre künstlerische Forschung mit dem Programmieren anzufangen, als

> sehr *empowering* – vor allem die Freiheit, Welten erschaffen zu können, die nach anderen Maßstäben funktionieren als die *corporate analogue* und *digital world*. […] Aber auch in ein neues Arbeitsfeld einzutauchen und zu lernen war super wichtig für mich. Allerdings lag und liegt auch Frustrationspotenzial in diesem Prozess: Das Gefühl, als Anfänger nichts zu können oder zu verstehen. Das viele Sitzen – ich bin ein sehr physischer Mensch. Die Arbeit allein am Computer. Und besonders, im Programmieren ein lineares Denkmuster adaptieren zu müssen, das mir sehr fremd ist und mir nach wie vor extrem schwerfällt.

Angebote, sich Coding aus einer künstlerischen oder etwa auch politisch-aktivistischen Perspektive anzueignen, gibt es durchaus. *School of Machines* beispielsweise bietet online Kurse, Symposien und Vernetzungstreffen, die diese interdisziplinären Schnittstellen erkunden.[16] Für künstlerische Arbeit, die Programmentwicklung einschließt, liegt die Hauptschwierigkeit weniger im Meistern technologischer Komplexität als im Zeitaufwand. Susanne Schuster vom Kollektiv *outofthebox* formuliert die Haltung vieler der befragten Künstler*innen zu dem Thema:

> Ich erhoffe mir grundsätzlich, dass vor allem das prozessorientierte Denken etwas ist, was sich längerfristig in Fördermodellen verankert. Wenn man mit digitalen Technologien arbeiten will, braucht es eben eine längere Zeit. Man weiß manchmal vorher nicht, was dabei rauskommt, was funktioniert – oder selbst wenn es technologisch funktioniert, ob es dann Spaß macht oder dem künstlerischen Anspruch entspricht, den man eigentlich hatte. Und da ist es total wichtig, Prozesse zu haben, die ein Forschen miteinschließen.

Zeit und Geld, so ein breiter Konsens, seien hier das Wichtigste. »Und mehr Personal«, so Schuster:

> Normalerweise braucht man bei einer Software-Entwicklung ja auch Menschen, die das Interface-Design machen, man braucht jemanden, der das Frontend und das Backend programmiert, man braucht eine Web-Einbindung. Es sind viele Menschen, die normalerweise z.B. in einem Game-Studio arbeiten, um so etwas zu entwickeln. Und die haben natürlich üblicherweise ganz andere Stundensätze als unsere Gruppe oder generell wir im Kulturbereich.

---

16 http://schoolofma.org/programs.html [17.01.2022]

outofthebox entwickeln selber und gemeinsam mit externen Partizipierenden Hardware, Games, Prototypen sowie »spekulative Software« an der Schnittstelle von Theater und Digitalkultur. Ihr Projekt *LIFE; eine DNA Engine* befasst sich mit dem Themenkomplex Gesundheitsversorgung und Künstlicher Intelligenz (KI). Sie laden das Publikum dazu ein, gemeinsam zu überlegen, welche technischen Möglichkeiten es heute schon gibt und wie es in der nahen Zukunft aussehen könnte: Welche Krankheiten wollte man heilen, und welche eigenen Daten wäre man bereit dafür preiszugeben? In einer Simulation werden mögliche Zukunftsszenarien gestaltet und in einem Archiv gesammelt.[17] Ein solches Projekt beansprucht bei *outofthebox* ein volles Jahr: erst der Antrag für die Finanzierung; dann eine Entwurfsphase mit Stift und Papier, die klärt, was der Inhalt ist und wie er umgesetzt werden soll, welche Technologien bereits vorhanden sind, was neu entwickelt und programmiert werden muss; dann Content-Entwicklung, um zu präzisieren, wie die Funktionsanforderungen an die Software sein werden, sowie Konzeption und detaillierte Gestaltung eines Designs inklusive Animationen und Kommunikations-Interfaces. Bereits diese erste Phase nimmt mindestens drei Monate in Anspruch, was bereits extrem knapp berechnet ist, und erst dann beginnen die Tests und die Probenarbeit.

Es wird auch leicht unterschätzt, wie viel Zeit, Geld und technisches Know-how es braucht, um digitale Projekte instandzuhalten, nachdem sie präsentationsreif sind, und um für ihre Sichtbarkeit zu sorgen. »Auf unserer Homepage kann man gerade nichts ausprobieren«, sagt Edwin Steenbergen zum Rechercheprojekt *FXKE*, das er gemeinsam mit Jiayun Zhuang durchführt.

> Das ist schade. Es wäre zur Bewerbung des *FXKE*-Projekts gut, ist aber einfach zu kostenintensiv, den GPT-3-Chatbot, mit dem wir arbeiten, längerfristig online zu lassen, da wir pro User*in bezahlen müssen. Außerdem wäre allein die Pflege der Seite – z.B., was die Verwaltung des Chatarchivs betrifft – ein Fulltime-Job. Das kann ich neben meiner sonstigen freiberuflichen Tätigkeit, bei der ich oft toure, beim besten Willen nicht leisten.

Während eine Gruppe wie *outofthebox* dank längerer Erfahrung eine realistische Kalkulation erstellen und ein entsprechendes Budget beantragen kann, fällt es Künstler*innen, die sich neu an Produktionen mit Software-Entwicklung wagen, oft schwer einzuschätzen, wie viele Phasen nötig sind und wie viel Zeit diese erfordern. Unter Umständen gilt es erst herauszufinden, ob sich ein Programmierprozess überhaupt »lohnt« hinsichtlich des Verhältnisses von Aufwand und wahrscheinlichem Resultat. »Da würde ich es sinnvoll finden, wenn es wie beim Prototyping-Fund der Open Knowledge Foundation auch Förderung für diese ersten Schritte gäbe«, sagt Schuster. Ein Problem sei außerdem die rasche Verfallsgeschwindigkeit der Technologien: »Dass man viele Dinge erstmal sehr teuer einkaufen muss, die dann vielleicht in einem Jahr nicht mehr das können, was man mit ihnen programmieren oder entwickeln möchte.« Es brauche auch bei den Förderinstitutionen ein Verständnis dafür, dass selbst da, wo alles gut geplant wurde, manchmal das Ergebnis nicht wie erwartet funktioniert oder aufwendige Wartung notwendig wird.

---

17 Vgl. outofthebox (2021): LIFE; eine DNA Engine. URL: http://outofthebox-now.de/2020/11/20/life-eine-dna-engine/ [17.01.2022].

> Wenn künstlerische Arbeiten gewünscht sind, die sich mit digitalen Technologien auseinandersetzen, dann müssen die längeren Förderzeiträume auch ermöglichen, dass man nicht noch fünf andere Projekte nebenher macht. Es sollten die einzelnen Projekte besser honoriert werden.

Von mehr Kontinuität und einem Perspektivwechsel in Bezug auf das Verhältnis der eigenen Arbeit zu der anderer spricht die Dramaturgin Sarah Buser:

> Was sich für mich vom Verständnis her geändert hat, ist, dass ich nicht jedes Mal etwas komplett Neues produziere, sondern dass eine Fragestellung quasi unterschiedlich bearbeitet wird, die ich an unterschiedlichen Orten, aber auch mit unterschiedlichen Anlagen beleuchten will. Es ist nicht so, dass ich heute mit Unity für Android arbeite, morgen mit Kinact und übermorgen mit irgendwelchen Lichtsensoren, sondern das Folgende basiert auf dem, was man vorher entwickelt hat. Das ist schon ein Unterschied in der Produktionsweise zum »herkömmlichen« Theater, wo zwar gewissermaßen die Bühne immer die gleiche bleibt, aber dann thematisch jedes Mal etwas Neues versucht wird. Der Prozess, mit Technik zu arbeiten, läuft im Vergleich kontinuierlicher, verdichtet sich mehr. […] Und was auch cool ist und sich, glaube ich, verändert hat in meiner Perspektive: dass es schön ist, weil andere auch ähnliche Sachen machen. Früher gab es eher die Idee, man müsse dieses »Eigene« haben, und das Ähnliche tritt dann in Konkurrenz zueinander. Aber weil z.B. bei *location-based AR* noch so wenig Wissen dazu im Umlauf ist, wie man diese Technik verwendet, beim Publikum wie bei den Machenden, finde ich es gut, wenn andere das auch machen. Man generiert gemeinsam Wissen, und die Leute wissen so vielleicht irgendwann, wie sie damit umgehen können. Das macht es für alle einfacher.

Je mehr die Künstler*innen sich forschend oder aktiv erprobend auf die digitalen Technologien einlassen, desto differenzierter werden die Auseinandersetzungen mit deren gesellschaftlicher Problematik. Über Jahrzehnte ging durch die Live-Arts-Szene eine Spaltung zwischen Künstler*innen, die Theater, Tanz und Performance als einen Gegenpol zum Digitalen begriffen, und denjenigen, die das Digitale begrüßten oder für die beides schon insofern ineinander überging, als ein erheblicher Teil des zeitgenössischen Lebens online vermittelt stattfindet und die Erfahrung mit neueren Technologien auch ältere Arbeitsformen verändert. Es wäre verfrüht zu behaupten, dass diese Spaltung heute aufgehoben sei, aber die Positionen geraten in Bewegung. Im Gesamteindruck unserer Studie ist festzustellen, dass ein Typ von immanenter Kritik des Technologischen zunimmt, der weniger auf einen analytischen Über- oder Durchblick setzt als vielmehr auf die Erkenntniswirkungen des Performativen. Anstatt eine Haltung, die man sich zu einer Technologie gebildet hat, in der künstlerischen Arbeit zu illustrieren, besteht die Arbeit darin, mit kritischer Aufmerksamkeit etwas zu machen, das diese Technologie auf der Höhe des eigenen Wissens und Könnens verwendet – hier ein bisschen tastender und dilettantischer, dort ein bisschen raffinierter und mit größerer Expertise. Im einen wie im anderen Fall steht aber die Qualität der Erkenntnis nicht schlicht in Proportion zur technischen Kompetenz; entscheidend ist, welche Einsichten die Künstler*innen aus ihrer praktischen Einlassung mit Modellen, Verfahren, Pro-

grammen oder Plattformen zu ziehen vermögen und wie sie diese Einsichten wiederum in Konzept und Durchführung der Arbeit einbringen.

Bei *r/u with me/still*, produziert am Theaterhaus Hildesheim, führten Max Reiniger und Julia Buchberger das Publikum zu einem ehemaligen Militärübungsplatz auf einem Hügel, von dem aus man große Teile Hildesheims überblickt. Mithilfe eines installierten WLAN-Hotspots konnten die Zuschauer*innen von dort auf ihren Smartphones per Kopfhörer den Livestream verfolgen. Gestreamt wurde aus dem Theaterhaus, das als eines von vielen kleinen Gebäuden in der Ferne sichtbar war. Tatsächlich erinnert die Landschaft an die grünen Hügel vor blauem Himmel auf dem Windows-Desktop. Die Künstler*innen beschäftigen sich in dieser Performance, der eine längere Recherche voranging, mit dem Verhältnis zwischen Modell und Realität und den Versprechen digitaler Simulationstechnologie. Zentral ist dabei der Begriff des *digital twin*. »*Twinning* meint die Übertragung von Informationen aus dem realen Objekt ins Virtuelle und dann wieder vom Virtuellen ins Reale«, erklärt Max Reiniger im Interview. »Es bezeichnet diesen Synchronisationsprozess.«

Die Performance spielt mit Synchroneffekten: Das Gras, in dem die Zuschauer*innen sitzen, entspricht einem kleinen Stück Kunstrasen, den Julia Buchberger zur Begrüßung des Publikums betritt. »Es ist jetzt 20:40 Uhr …« Immer wieder wird die Zeit genannt, als könne die Gleichzeitigkeit die Distanz zwischen Theaterhaus und Hügel kompensieren. Fragwürdige Behauptungen provozieren dazu, sich über Authentizität, Repräsentation und Simulation Gedanken zu machen:

> Wir sind hier im Theater, ihr seid draußen in der realen Welt. Das wissen wir, und das wisst ihr auch. Hier im Theater sind die Dinge nicht so, wie sie scheinen, aber draußen bei euch in der echten Welt sind Dinge genau die Dinge, die sie sind.

Anlässlich einer Übung, bei der Performer*innen und Zuschauer*innen synchron atmen sollen, heißt es:

> Das hier ist der Moment, in dem wir uns miteinander verbinden, in dem wir hier in der Simulation, im Virtuellen, im Theater, und ihr in der realen Welt, in der die Dinge genau so sind, wie sie sind, uns überlagern und synchronisieren. Dies ist der Moment des *twinnings*.

R/u with me/still testet zwar, ob solche Suggestionen Fernwirkungen entfalten können. Die Performance zieht das Publikum jedoch nicht in eine pauschale Bewertung der Pandemiesituation hinein, deutet die erzwungene Distanz weder kulturpessimistisch noch naiv-utopisch. Stattdessen nutzen *Reiniger/Buchberger&Friends* die Versuchsanordnung, um zum einen Fragen nach unserer Perspektive auf das Theater aufzuwerfen: Was heißt es, den Ort, an dem eine Aufführung stattfindet, als etwas wahrzunehmen, das sich *in der Umgebung* befindet – *ein* Haus in einer Stadt? Was wird aus der Beziehung zwischen Theater und Stadt, wo sie sich derart räumlich konkretisiert? Was repräsentiert das Theater, wenn man nicht mehr drinsitzt, sondern von außen draufschaut? Zum anderen geht es mit dem *digital twin* um eine Beziehung zwischen Abbild und Realität, die verspricht, direkter zu sein als theatrale Repräsentation: Wenn Original und Simulation einmal so miteinander synchronisiert sind, dass sie sich unentwegt wechselseitig beeinflussen,

verschwindet dann die Distanz, die es gestattet, diese Einflüsse als solche zu erfassen und zu regulieren? Und welche Folgen kann dieses Verschwinden haben?

Eine Arbeit des Medienkünstlers, Programmierers und Komponisten Alexander Schubert von 2021 veranstaltet ein Experiment mit Original und Simulation innerhalb der Online-Sphäre. *CRAWLERS* heißt Schuberts ambitioniertes Coding-Projekt, für das er mithilfe eines auf mehreren Sicherheitsservern verteilten Kollektivs von KI-Bots randomisiert User*innendaten aus sozialen Netzwerken absaugt und diese verwendet, um einen Zwilling von Facebook zu verfertigen. Nach einem Assemblage-Prinzip werden die Daten zu neuen User*innenprofilen zusammengesetzt, die miteinander interagieren wie »echte« User*innen und mit denen man auch selber interagieren kann. Besucht man die Webseite,[18] so beschleicht einen das irritierende Gefühl, alles zu gut und gleichzeitig gar nicht zu kennen. Da das Design bis hin zum Logo *annähernd* wie eine Facebook-Seite aussieht, akzeptiert (bzw. konstruiert) die Wahrnehmung, dass es wohl das bekannte Netzwerk in alternativer Aufmachung sei, und obwohl der Content einen mehr als seltsamen Eindruck macht, beginnt man nach vertrautem Muster durch den *feed* zu scrollen. Auch die wiederkehrenden Ausbeulungen und *morphings* der grafischen Oberflächen integriert die Routine noch eine gute Weile als zu vernachlässigende Fehler, bis doch dämmert, dass hier etwas grundsätzlich nicht stimmt.

In *CRAWLERS* beginnen die Daten-Bugs nicht nur wie in einem Horrorfilm unter die Haut der User*innen zu kriechen (und ein Schreck gilt dem Umstand, wie leicht es fällt, den großen Providern Daten zu entwenden – was wir längst wissen und doch immer wieder verdrängen). Die Simulation entblößt mit ihrem *trompe-l'œil*-Effekt auch, wie das Interface etwas ist, das wir sehen und zugleich nicht sehen, weil Benutzungsfreundlichkeit in der Illusion besteht, durch die Oberfläche hindurch auf eine eigene phänomenale Wirklichkeit der Informationen zu schauen. *CRAWLERS* verleiht dem Interface die Materialität einer künstlichen Haut, einer übergezogenen Latexmaske, und entstellt es damit zur Kenntlichkeit. Allzu bereitwillig geht man der Maskerade zunächst auf den Leim und verheddert sich daraufhin mit den eingeübten Vorgängen des Scrollens und Anklickens zwischen den stetig minimal morphenden und zurückspringenden Timelines. Schuberts Ansatz reflektiert zudem einen computergeschichtlichen Hintergrund: User-Interfaces sind nicht aus einer Anpassung der Maschine an die Bedürfnisse der Menschen entstanden, die mit ihnen arbeiten; vielmehr choreografierten die Schnittstellen menschliche Bewegungsabläufe so, dass sie zu den technischen Vorgängen passten. Die Freundlichkeit der Oberfläche beruht, wie das deutsche »bedienen« präzise erfasst, auf unserer Servilität. Was tun? Statt Auflehnung des Subjekts, das erbost auf eine Welt mit Unfälschbarkeitsgarantie pocht, legt Schuberts Arbeit nahe, zur Gelassenheit zurückzufinden, ehe man erwägt, was wirklich an Handlungsoptionen zur Verfügung steht. Nach dem Grusel offenbart sich der Humor der Simulation. Bei »N3II Simmers«, einem Profil von *CRAWLERS*, liest man etwa programmatisch: »Relax if you are able to. Slip into the ground. No misfortune, just happening. Golf.«

18 Vgl. Schubert, Alexander (2021): crawl3rs. URL: https://www.crawl3rs.net [17.01.2022].

3 Sinnes-Remix: Vom Schauspiel zur evokativen Stimme

Ein Großteil der Kulturveranstaltungen fand auch während der Coronapandemie abends statt. Das Schema des Arbeitstags, der am späten Nachmittag endet und dem Feierabend die restlichen Stunden bis zum Schlafengehen überlässt, bestimmt die Spielpläne der Freien Szene nicht anders als die der Stadt- und Staatstheater. Für viele Berufstätige gehört eine derart stabile Unterscheidung zwischen Arbeits- und Freizeit der Vergangenheit an; manche kämpfen sich mittlerweile in diese Vergangenheit zurück mit Klauseln, die berufliche Anrufe und E-Mails abends und am Wochenende untersagen. In einer Phase, da der Aufenthalt mit Kolleg*innen oder Kund*innen in Innenräumen stark erhöhte Infektionsgefahr bedeutete, stellte die Verlagerung des Arbeitsplatzes ins Homeoffice ein Privileg dar. Es waren oft die prestigeträchtigeren Jobs damit auch sicherer. Das Privileg generierte indes seinen eigenen Stress, und den bekamen nicht zuletzt die Live Arts zu spüren, deren Publikum sich vornehmlich aus den Angehörigen eben jener bildungsbürgerlichen Schicht rekrutiert, die bereits Stunden in Zoom-, Webex- oder Teams-Sitzungen zugebracht hatten, wenn sie den Zugangslink für eine Aufführung anklickten.

Eine der interessantesten Entwicklungen während der Pandemie lässt sich als Reaktion auf die Bildschirmmüdigkeit verstehen. Zwar kommt das Wort Theater vom griechischen Verb für schauen, und Begriffe wie Spektakel oder Schauspiel legen nahe, dass das Sehen die wichtigste, alle anderen Sinne anleitende oder einbegreifende Wahrnehmung sei. Doch vom Klassizismus über das epische Theater bis zu klangfokussierten performativen Installationen oder Beschreibungsperformances zieht sich durch die Geschichte eine Spur von Experimenten, die den Schwerpunkt vom Visuellen zum hörend Erfahrbaren verschieben. Sprache, Geräusch und musikalisch erlebter Klang erhalten in Live-Situationen, die den Input an optischen Informationen bewusst zurückfahren, nicht nur mehr Aufmerksamkeit, sodass das akustisch Kommunizierte komplexer sein darf. Sie stimulieren die Imagination der Besucher*innen und erzeugen so eine Visualität, die nicht dem ästhetischen Zuschnitt des Szenenbilds unterworfen, sondern in die multi-sensomotorische Wirklichkeit unserer körperlichen Wahrnehmungserfahrung eingebettet ist.[19]

Das populäre Genre der ASMR-Videos[20] hat gezeigt, wie intensiv Menschen auf Geräusche oder stimmliche Qualitäten reagieren. Auch wenn diese Videos vorproduziert und dann auf den einschlägigen Plattformen beliebig abrufbar sind, vermitteln sie oft eine Live-Atmosphäre, und die Beziehung der Hörenden zu den Performer*innen, die mit ihren Fingernägeln die Oberflächen von Gegenständen entlangstreichen, Intimes flüstern oder bei frühmorgendlichen Spaziergängen durch einsame Straßen den Regen auf ihren Schirm prasseln lassen, kann sich sehr persönlich anfühlen. Eine Reihe jüngerer Arbeiten in den Live Arts scheint gleichermaßen von der Tradition der Audio-Performances wie von diesem Online-Genre inspiriert, das direkt das Begehren anspricht

19 Zur Imagination im Theater vgl. Wihstutz, Benjamin (2007): Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Berlin.

20 Zum Phänomen der »Autonomous Sensory Meridian Response« vgl. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Autonomous_Sensory_Meridian_Response [17.01.2022].

– etwa Jun Tsutsuis unter dem Titel *Stay With Room* auf YouTube veröffentliche Flüstervideos.[21] »Das Medium ist die Massage« variierte Marshall McLuhan seinen berühmten Slogan vom Medium als Botschaft.[22] Künstler*innen arbeiten mit der Körperlichkeit des Massiertwerdens durch Stimmen und Klänge, damit auch in Online-Streams oder aufgezeichneten Videos körperliche Beziehungen zwischen Performenden und Publikum entstehen können. Die neuronale Stimulation der *soundscapes* erweckt Beschreibungen zu einem mitunter gespenstischen Leben, trägt Fiktionen, verleiht der Behauptung vertrauter oder sonderbarer Welten Plausibilität und wirft Fragen bezüglich der Grenzen von Körpern auf, die für die Ästhetik der Live Arts von nachhaltigem Interesse sind.

Extinct, ein »Soundpiece« von Teo Ala-Ruona und Tuukka Haapakorpi, zeigt die Möglichkeiten, mittels Stimme und Klang einem anderen Körper weitaus näher zu kommen, als dies durch räumliches Nebeneinander gelänge. »The piece portrays a transbody as a haunted house that is inhabited by a ghost«, heißt es im Programmtext des feministischen *Nocturnal-Unrest*-Festivals, auf dem die Arbeit zu erleben war.[23] Die Erfahrungen, die *Extinct* verschafft, betreffen den Körper nicht als solide integrale Form, von Fleisch ausgefüllt und von Haut glatt überzogen, sondern als etwas zugleich bedrohlich und erregend Offenes, das sich weder selbst zu enthalten noch Infiltrationen von außen zu entziehen vermag. »Parts of my body are evil, parts of my body are dead«, intoniert eine Stimme zu anfangs entspannt pulsierender Musik, »parts of my body are mine, parts of my body are ancient …« Mit der nachdrücklich sanften Suggestivität einer Somatics-Übung beschreibt die Stimme, wie die Person, die mit ihr »ich« sagt, sich als Kind ins Bett legte, die Hände über der Brust verschränkte wie ein Vampir und sich dann vorstellte, die Finger würden durch die Haut ins Körperinnere vordringen, das Herz und die übrigen Organe herausholen, in der Brust eine luftige Leere erzeugen.

Die Verfahren in somatischen Praktiken wie Body-Mind Centering, die Imagination von Übenden auf deren eigene Körper zu lenken und dort mittels angeleiteter Vorstellungen physische Prozesse auszulösen, haben schon im zeitgenössischen Tanz zu experimentellen und kalkuliert respektlosen Adaptionen geführt (etwa das *Fake-Somatic-Practice*-Projekt von Rosalind Goldberg, Sandra Lolax und Stina Nyberg[24]). Auch bei *Extinct* dient das, was sonst Stabilität und Balance verspricht, zu einer lustvoll abgründigen Dezentrierung. Der Körper ist eine Leere, in die das Ich stürzt, und in diesem Sturz findet es Freiheit und eine Art von Gelassenheit. Während Würggeräusche im Echoraum flattern, legt die Erzählung dar, wie beide Hände durch den offenen Mund tief in den Hals eindringen, sich die Speiseröhre hinunterwühlen, durch das Sekretbad des Magens und der Gedärme bis zum »rectum and lovely, sentient anal canal«, dem Ort der Ruhe, des Schlafs. Dort angekommen, lädt das Stimmen-Ich ein, ihm Gesellschaft zu leisten:

21 Vgl. Tsutsui, Jun (2020): Stay with Rooms. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLwfvgOfs9TU8yqUTzDGrK60w0pZNTNWTd [17.01.2022].

22 Vgl. McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin (1967): The Medium is the Massage. An Inventory of Effects. London.

23 Sie ist weiterhin online einsehbar. Haapakorpi, Tuukka/Ala-Ruona, Teo (2021): Extinct. URL: https://soundcloud.com/user-845126419/extinct-soundpiece_nocturnal-unrest/s-eu8mW4dipXS [17.01.2022].

24 Vgl. Goldberg, Rosalind/Lolax, Sandra/Nyberg, Stina (2021): Fake Somatic Practice. URL: https://rosalindgoldberg.com/pages/fake-somatic-practice.html [17.01.2022].

»I would like to take you there with me, to this void – I need company, I don't want to be alone.« Es folgt eine masturbatorische Reise durch die Substanz- und Bildfluten der »pharmacopornographic era«, wie Paul Preciado unsere Zeit des Wunschmaschinensexes nennt[25] – vorgetragen mit teils verzerrter, verdoppelter Stimme in einem Tonfall genüsslicher *sleaziness*, der an Lydia Lunch erinnert.[26] Eine Atemübung, bei der die Hörer*innen aufgefordert sind, die Stimme einzuatmen und ihr im Ausatmen mitzuteilen, dass sie ein Engel sei, liefert mit ihrem Spiel zwischen Verführung und Nötigung zugleich einen prägnanten Kommentar zur Pandemiesituation.

Es folgen noch mehrere, teils drastische Episoden, die allesamt eine kommunikative Wahrheit des Körpers artikulieren: Mein Körper gehört nicht mir, und er befindet sich nicht bloß hier, wo die Stimme sitzt, die das Pronomen »ich« verlautbart. Er existiert zerstreut in die Welt und ist auch meinem Ich nur indirekt, über das erreichbar, was die Welt an Zeugnissen davon hervorbringt (in diesem Fall ein Kinderfoto, auf dem »ich« selig lächelnd meine eigene Kacke verzehre). Nicht zuletzt dieser ausgeprägte Sinn für die Verschiebung zwischen Orten, die sich in der Gegenwart von Live Arts zuträgt, zeichnet den Umgang mit Stimme und Sound in *Extinct* als eine *good practice* aus. Traditionelle Schauspieltechniken zielen darauf ab, eine möglichst große Anzahl von Erscheinungsformen in die Verfügung eines stabilen Trägersubjekts zu geben (selbst da, wo sie das Subjekt in »Ekstasen« treiben, wie bei Jerzy Grotowski, zählen sie auf dessen Beständigkeit). *Somatic practices* sollen dabei helfen, den sich teilfremden Körper wieder anzueignen, die Fragmente zu einem Ganzen zusammenzusetzen, von dem ein Ich glauben kann, es zugleich zu sein und zu haben. Das ästhetische Potenzial der evokativen Stimmen, die derzeit das Profil der Live Arts verändern, besteht hingegen darin, dass sie bei der Entäußerung des Körpers ansetzen. Eben weil der Körper immer schon verteilt, an einer Mehrzahl von Orten angelegt ist, können viele Hörende eine Stimme bewohnen.

Auch das Telefon ist wieder da. Konnte John Oliver in seiner Comedy-Show schon Witze darüber reißen, dass jemand ernstlich auf die Idee kam, ein Handy für Anrufe zu benutzen (er sei aus Panik natürlich nicht rangegangen), so beschert die Videomüdigkeit diesem klassisch-modernen Medium der Stimmübertragung ein Comeback. Dessen Live-Arts-Geschichte reicht von Jean Cocteaus *La Voix humaine* (1930) über Allan Kaprows *Time Pieces* (1973) bis zu Interrobangs aus der *Müller-Matrix* von 2016 entwickeltem *Müller-Fon*. Jede Epoche fand ihren eigenen Zugang zur Telefontechnologie, bestimmt von den gerade virulenten sozialen Verhaltensmustern, den Projektionen, Sehnsüchten und Ängsten, die das Medium katalysierte. Stets spielte indes die Gleichzeitigkeit von Distanz und Nähe dabei eine besondere Rolle: Der oder die Angerufene war da und doch nicht da, abwesend trotz unbestreitbarer Anwesenheit und in dieser Anwesend-Abwesenheit in erhöhtem Maße zugänglich für das eigene Begehren. »Er, der andere, wartet nie«, schrieb Roland Barthes über das quälende Warten des Liebenden auf einen

---

25 Vgl. Preciado, Paul B. (2008): Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. New York City.

26 Vor allem ihr zusammen mit Clint Ruin produziertes *Meltdown Oratorio* von 1987, Lunch, Lydia/Ruin, Clint (1987): Meltdown Oration. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9wBrDB1vxaA [17.01.2022].

Rückruf, als sei es ein später Kommentar zu Cocteaus Monodrama über eine verlassene Frau, das Francis Poulenc zu einer Kammeroper vertonte.[27] Kaprow instruierte seine Versuchspersonen, einander durch die Muschel des Apparats Kassettenaufnahmen ihres gezählten Pulses vorzuspielen, um zu erproben, wie Herzfrequenzen von fern einander beeinflussen.[28] Interrobang bastelten aus dem umfangreichen Interviewmaterial Heiner Müllers ein System von Aussagen, das es Anrufer*innen gestattete, sich per Tastendruck von der Stimme des toten Autors Fragen beantworten zu lassen.[29]

Mehrere jüngere Arbeiten zeigen, dass die Qualitäten des Telefons für die Live-Arts heute moderater sind, in gewisser Weise mäßigend und stabilisierend. Die interaktive Telefonperformance *wir müssen reden* des Kollektivs *Anna Kpok* besteht für die Partizipierenden jeweils aus einem Telefonat mit einer Person aus der Gruppe.[30] »Für mich ist Performance, dass die Person, der ich dann begegne, sich aufgehoben fühlt und nicht das Gefühl hat, fallengelassen zu werden oder gegen die Wand zu laufen oder bloßgestellt zu werden, sondern dass es eine Begegnung auf Augenhöhe gibt«, beschrieb ein Mitglied von *Anna Kpok* die eigene Haltung bei dieser Arbeit im Interview. Da Partizipationserfahrungen unterschiedlich ausfallen können, sei eine, die wir gemacht haben, davon aus der Perspektive des eigenen Erlebens wiedergegeben:

> Vorab bekam ich bei der Anmeldung den Scan einer handgeschriebenen Notiz sowie einen Fragenkatalog gemailt. Die Notiz forderte dazu auf, es mir an einem ruhigen Ort bequem zu machen und die Fragen bereitzuhalten. Ich legte mich dafür in mein Bett und wurde um 23 Uhr angerufen. Es gab 15 Minuten Zeit. Wir stiegen ein mit der Frage, wo sich meine Geschichte mit der Geschichte *dieser* Stadt kreuze, und endeten in einem Dialog über unsere Mütter. Am Schluss gab Anna mir die Möglichkeit, ihr per SMS eine auf Papier geschriebene Frage als Bild zu schicken. Durch die späte Uhrzeit, das Telefonieren, den intimen Rückzugsort und die gleichberechtigte Gestaltung des Frage-und-Antwort-Spiels fühlte sich die Situation am Telefon schnell sehr vertraut an. Die Kürze und Quasi-Anonymität halfen wahrscheinlich ebenfalls dabei, Schwellen zu senken. Die Verlagerung des Fokus auf eine unbekannte Stimme nah an den Ohren ließ eine Aufmerksamkeit entstehen, die mir beidseitig schien. In Verbindung mit der – durch den Fragenkatalog klaren und transparenten – situativen Setzung bestimmte dieses Sich-aufeinander-Einlassen unserer Stimmen die Dramaturgie des Gesprächs.

Die von Samara Hersch erst für Präsenzpartizipation konzipierte, dann in einer *@home*-Version online angebotene Arbeit *Body of Knowledge* kombinierte Zoom und Telefon.[31] Im Anschluss an ein vorbereitendes Zoom-Plenum erhielt jede*r Teilnehmer*in nacheinander jeweils von drei Jugendlichen aus Australien Anrufe über WhatsApp und

---

27 Barthes, Roland (2015): Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a.M. 103.

28 Kaprow, Allan (1973): Time Pieces. URL: https://www.nbk.org/video-forum/werk/Time_Pieces.html [17.01.2022].

29 Interrobang (2016/2021): Müller – Fon. URL: https://www.interrobang-performance.com/mueller-fon/ [17.01.2022].

30 Anna Kpok (2020): Wir müssen reden. URL: https://www.annakpok.de/2020/10/24/wir-muessen-reden-machtkoerper-und-kuenstliche-geschichte/ [17.01.2022].

31 Hersch, Samara (2019): Body of Knowledge. URL: https://samarahersch.com/works/body-of-knowledge/ [17.01.2022].

unterhielt sich mit ihnen zu verschiedenen Themen. Auch hierzu ein Partizipationsbericht:

> Eine Person möchte über »mental health« und »aging« sprechen: Sie habe Angst, wegen ihrer psychischen Probleme ihre Jugend zu verpassen, fragt, ob ich so etwas auch kenne und einen Rat für sie habe. Eine andere Person macht das schwer fassbare Wesen von »romantic relationships« zu schaffen. Sie beschreibt ihre Situation als »hooking up with a friend«, sei unsicher, ob die andere Person noch unter die Rubrik »friend« falle oder ob es sich um Verliebtsein handle. Wie weiß man, dass man sich zu jemandem hingezogen fühlt? Worin besteht der Unterschied zwischen sexueller und romantischer Attraktion? Auch hier werde ich um Rat gebeten und erzähle von meinen Erfahrungen mit unklaren Grenzen in Freundschaften. Die dritte Person thematisiert »climate crisis protest«. Die Unterhaltung gerät etwas holprig, sie will wissen, ob ich schon einmal auf einer Fridays-for-Future-Veranstaltung war, und fragt nach den Gründen (oder einer Rechtfertigung), als ich verneine. Danach ermöglicht ein weiteres Zoom-Treffen noch einmal ein Zusammenkommen, zu dem sich auch die Jugendlichen gesellen – allerdings haben sie die Kameras ausgestellt, sodass ihre Gesichter unbekannt bleiben. Sie reden nun untereinander über jeweils eins ihrer Telefongespräche, erzählen, was sie daraus mitgenommen haben, was sie hilfreich fanden oder weniger.

Indem *Body of Knowledge* Separierung und Versammlung kombiniert, befragen die beiden Kommunikationsformationen sich gegenseitig: hier die geschützte Verbindung einer »Leitung« nur zwischen zwei Menschen, dort das allseitige Zuhören und sich allseits exponierende Sprechen der Konferenz. Zugleich ruft *Body of Knowledge* ins Bewusstsein, wie sehr das, was Jugend ausmacht, von den Medien abhängt, die der Kommunikation zur Verfügung stehen und unter den Angehörigen der verschiedenen Altersklassen in Gebrauch sind. Gute künstlerische Arbeiten in den Live Arts sind meist nicht allein für das Publikum, sondern bieten auch aus der Perspektive des Performens neue Erfahrungen, Einsichten und Erkenntnisse. Auch hier gewinnt die Performance durch Spekulationen über Wechselseitigkeit ein interessantes Profil: Wie geläufig oder seltsam mag sich das ausführliche Telefonieren für die Performer*innen von *Body of Knowledge* angefühlt haben? Wie vorhersehbar oder überraschend war für sie der Verlauf der Gespräche? In ihrer Art, das Telefon aufzugreifen und zu testen, was ein Anruf vermag, regt die Arbeit zudem zum Nachdenken über Zeitgenossenschaft und Anachronismus an. Live Arts in den Zeiten von Corona haben mehr denn je Grund, sich von den Mythen über die »Zeitlosigkeit« des Theaters zu lösen. Es gilt für jede spezifische Gegenwart erst herauszufinden, auf welchen Pfaden, mittels welcher Übertragungsinstanzen Erfahrungen weitergegeben werden können – und was die Vor- und Nachteile von Adressierungen wie *one-to-one*, *one-to-few* oder *few-to-many* sind.

Auch diesbezüglich stellen die beiden angeführten Beispiele *good practices* dar. Anstatt routiniert spontan auf die Gegebenheiten eines Aufführungsorts zu reagieren, von dem man annehmen darf, er werde »irgendwie theatermäßig« sein, stehen die Live Arts jetzt vor der Notwendigkeit, Kommunikationsmedien und -tools zu wählen, die starke, kurzfristig kaum mehr änderbare Vorentscheidungen bezüglich der Signalübertragungen und Adressierungen treffen. Die Materialität von Kommunikation besteht dar-

auf, beachtet zu werden, und das konfiguriert auch Imagination neu. In den Live Arts gibt es eine fast schon rituelle Gewohnheit, Verbindungen zwischen Performenden und Zuschauer*innen zu imaginieren. Lässt man Revue passieren, was unter Theater- und Tanzleuten bis zur Coronakrise an Wissen bezüglich der Beziehungen beim Proben und Aufführen kursierte, so war viel die Rede von »Energien«, die fließen, einer »gespürten« Gemeinschaft, einem »Sinn« für den »Puls« des Publikums usw. Solche Gemeinplätze, die befriedigende Einbildungen ergaben, erübrigten es zu erforschen, wie die Informationen wirklich von Körper zu Körper gelangten. Nun, da die Körper nicht mehr in einem Raum beisammen sind, finden sich diese Gewissheiten entwertet. Man kann nicht mehr umhin wahrzunehmen, dass Signale auf bestimmten Pfaden wandern und auf anderen nicht – und dass auch das Imaginieren des Gemeinsamen eine Infrastruktur braucht, deren Einrichtung Sachverstand erfordert. Wie so oft führt auch hier eine Störung des Eingespielten zu einer präziseren Wahrnehmung der Realität. Die klischeehafte Poesie der gespürten Verbindung gibt einer körper- wie medientechnisch geschulten Poetik der Übertragungen statt.

Wie ein Hindernis für die Wahrnehmung dabei hilft, diese zu präzisieren, und neue Zugänge zu künstlerischen Praktiken anregt, zeigt auch *rose la rose* des Choreografinnen-Duos Carolin Jüngst und Lisa Rykena.[32] Die beiden arbeiteten mit sehenden und nicht oder eingeschränkt sehenden Performer*innen, um Aspekte von Showkultur, Erotik und erotischem Blick zu erörtern. Ursina Tossi begleitete die Performenden, beschrieb live deren Bewegungen, die Umgebung, manchmal auch assoziative Fantasien. Die Audiodeskription fungierte dabei als Übersetzungslösung für die Zusammenarbeit, veränderte aber auch die Situation. Indem Tossi das, was für sie zu sehen war, in Sprache übertrug und interpretierte, konnten die Zuschauer*innen ihre Wahrnehmung und Assoziationen mit den beschriebenen abgleichen – oder wahlweise die Augen schließen und sich den Imaginationen anvertrauen, die das Gesprochene auslöste. Die Stimme vermittelte den Eindruck, die Performance zusammen mit ihr zu erleben, räumte in ihrer Nähe aber zugleich die Option ein, sich zu dem, was sie formulierte, zu positionieren und festzustellen, wie ähnlich oder unähnlich das eigene Wahrnehmen-Vorstellen dem einer anderen Person war.

Die Nähe einer sprechenden Stimme lässt Spielraum für das Navigieren jener Quelle der Aufmerksamkeit, in der das rezipierende Subjekt sich selbst verortet. Durch die Kooperation mit der Stimme, die »mit ihm blickt«, wird das eigene Ich beweglicher, lernt Freiheitsgrade seines Wahrnehmens kennen, die in der Theatersituation für gewöhnlich verborgen bleiben. Das erweitert nicht nur den Erfahrungshorizont (und in diesem Fall das Verständnis von erotischer Darstellung); es hat auch den Effekt, das Wahrgenommene mehr in *Umwelt* im ökologischen Sinne des Wortes zu verwandeln: nicht eine Szene, auf die ich schaue, sondern eine, die ich mir mittels hindurchführender, abtastender, vorsichtig prüfender Bewegungen unter Zuhilfenahme meiner Einbildung erschließe. Theater hat auf die Dringlichkeit ökologischer Probleme teilweise recht kurzschlüssig damit reagiert, statt Menschen Tiere, Pflanzen, Nebel usw. auf eine Bühne zu holen und

32 Das Ergebnis der Arbeit wurde als Video im Februar 2021 auf der Kampnagel-Webseite online gestellt, ist aber aktuell nicht mehr abrufbar.

sie dem üblichen Publikumsblick auszusetzen. Damit war nicht viel verändert. Die gegenwärtige Neuentdeckung einer Stimme, die der Imagination Zugang zu einem Milieu vermittelt, könnte dabei helfen, mehrere Schritte weiterzugehen und in den Live Arts eine Wahrnehmungsökologie zu entwickeln – etwa auf der Spur dessen, was Gregory Bateson in seiner *Ökologie des Geistes* vorschlug.[33]

4 Was heißt hier live? (Non-)Human Performers und die Macht der Animation

1966 testete der Informatiker Joseph Weizenbaum sein Skript ELIZA in einer Variante namens DOCTOR. Die simulierte einen Computerchat mit einem Psychotherapeuten. Obwohl das Programm mit simplen Konversationsmustern operierte und visuell bloß in einem schwarzgrünen Screen mit weißen Textzeilen bestand, weckte die Interaktion bei User*innen die Überzeugung, auf der anderen Seite sitze ein kluger und einfühlsamer Mensch. Etliche insistierten darauf sogar gegen Weizenbaums Beteuerung, es handle sich um Software, und einer Anekdote zufolge warf seine Sekretärin ihn aus dem Büro, als er ihr »Gespräch« unterbrechen wollte.

Weizenbaum staunte über die Leichtgläubigkeit im Umgang mit der damals noch neuen Computertechnologie und nahm dies zum Anlass für einen kritischen Appell an die Verantwortung von wissenschaftlicher Forschung, Politik und Technologiebranche. Heute wissen wir, dass seine Besorgnis nur allzu berechtigt war und ein steter Kampf zwischen Manipulation und Aufklärung die technischen Fortschritte bei Hard- und Software begleitet – ein Kampf, in dem das Kräfteverhältnis sich zuletzt wieder zugunsten der Manipulatoren verschoben hat, ohne dass er doch endgültig entschieden wäre. Aus der heutigen Situation heraus betrachtet erscheint die überraschende Erfahrung mit DOCTOR aber noch in einem anderen Sinne aktuell. Die ELIZA-Scripts waren der Prototyp des Chatbots. Und der Chatbot verrät etwas über unsere menschliche kommunikative Disposition: Wir kommunizieren immer mithilfe einer imaginären Ergänzung dessen, was wir an Signalen von anderen erhalten. Auch wenn diese anderen zweifelsfrei Menschen sind, erfolgt Kommunikation »zwischen Black Boxes«, wie der Soziologe Niklas Luhmann es ausdrückt.[34] Da ich ins Bewusstsein eines anderen Menschen nicht hineinsehen, dessen Gedanken und Gefühle niemals direkt erfahren kann, bin ich darauf angewiesen, anhand relativ spärlicher und unsicherer Informationen – ein paar Sätze, ein stimmliches Timbre, einige gestische Bewegungen, ein Gesichtsausdruck, eine Körperhaltung – einen Zusammenhang zu konstruieren, der dann das gewesen sein wird, was das Gegenüber »gemeint« hat. Sofern meine kommunikative Reaktion darauf beim Gegenüber wiederum keine merklichen Irritationen auslöst, gehe ich davon aus, richtig verstanden zu haben. *Dass* die Kommunikation einigermaßen reibungslos weiterläuft, ist also maßgeblich für den Eindruck, es finde gelingende Verständigung statt. Genau

---

33 Vgl. Bateson, Gregory (1981): Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt a.M.

34 https://de.wikipedia.org/wiki/Black_Box_(Systemtheorie).

damit arbeitete DOCTOR. Die algorithmisch generierten Sätze, die im Display erschienen, führten den Dialog zuverlässig fort, und ihr redundantes Zurückfragen oder vages Kommentieren gestattete es den Menschen, die vor dem Rechner saßen, deren Quelle eine Komplexität zu unterstellen, der Intelligenz, Gefühle, sogar Mitgefühl zuzutrauen war – vorbereitet durch einen Typ von Psychotherapie, der auf der rhetorischen Technisierung von Mitgefühl basiert. Es genügte, dass der maschinelle Output diese Unterstellung nicht Lügen strafte, damit ein Subjekt sich investierte.

Für die Live Arts ist dieser frühe Versuch, KI in Kommunikation einzubeziehen, interessant, weil er mit geringem technischem Aufwand ein Maximum an Aktivität, Engagement und Lebendigkeitserleben bewirkt. Im Sinne einer »Kybernetik der Armen«[35] gelingt eine Auflösung der Grenze zwischen *human* und *non-human performers*, ohne dass es einer grafisch und akustisch überwältigend realistischen bzw. detailliert fantastischen Darstellung des nichtmenschlichen Kommunikationspartners bedarf, wie Computerspiele und VR-Experimente sie auf der Höhe des heute rechnerisch Leistbaren oft unternehmen. Wichtiger als die illusionäre Qualität der audiovisuellen Präsentation ist ein geschicktes Kooperieren mit der menschlichen Fähigkeit, ein Gegenüber zu *animieren*, indem man die erhaltenen Informationen imaginär ergänzt. Dafür kann es durchaus von Vorteil sein, wenn die Informationen dürftig ausfallen und interpretierbar bleiben. Wer Erzählungen schreibt, weiß um die Kraft der Reduktion, die Fantasie von Leser*innen produktiv herauszufordern. Bei Online- und Hybridformaten greift diese Ökonomie auch für die Live Arts, und wahrscheinlich wird sie auch zukünftige Kopräsenzaufführungen beeinflussen.[36]

In *FXKE*, einer ästhetischen Recherche der Künstler*innen Jiayun Zhuang und Edwin Steenbergen an der Akademie für Theater und Digitalität Dortmund zu Fake News und Online-Manipulation, kommuniziert das Publikum mit dem derzeit avanciertesten KI Chatbot GPT-3.[37] Dieser ist dank *deep learning* fähig, Texte zu generieren, die den Äußerungen von Menschen ähneln, und beherrscht auch narrative Strukturen so weit, dass er Fragmente eines Plots plausibel zu vervollständigen vermag. Zhuang und Steenbergen testen, wie solche selbstlernenden Algorithmen in der Kommunikation mit einem analog anwesenden Publikum dazu dienen können, gemeinsam die Erfahrung einer Aufführung hervorzubringen. Frage- und Antwortspiele mit dem Chatbot, die um Wahrscheinlichkeiten tagespolitischer Nachrichten kreisen, führen zugleich Entscheidungen über den Fortgang der Performance herbei. Dabei bringt die Effektivität der Zusammenarbeit, die alle Zuschauer*innen in ihrem Resultat unverzüglich erleben können, den Unterschied zwischen der Art und Weise, wie die Maschine funktioniert, und

---

35 So der Titel einer von Diedrich Diederichsen und Oier Etxeberria 2020/21 kuratierten Ausstellung in der Kunsthalle Wien (https://kunsthallewien.at/ausstellung/cybernetics-of-the-poor/). Die dort versammelten Arbeiten zeigten, welche Möglichkeiten Kunst hat, in autodidaktischen Aneignungen ohne die Macht und Finanzkraft von Regierungen, Militär und Konzernen kybernetisches Denken zu verwirklichen und mit den entsprechenden Technologien zu arbeiten.

36 Zu KI in den Live Arts vgl. auch die von Hilke M. Berger durchgeführte Studie »~~Künstliche Intelligenz als Innovationspotenzial.~~ Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI«

37 Zhuang, Jiayun/van Steenbergen, Edwin (2020): FXKE. URL: https://wiki.theater.digital/projects:fxke:start [17.01.2022].

den *embodied minds* der Menschen phasenweise zum Verschwinden. Gemeinsam live ein Erlebnis zu schaffen, verlebendigt die Technologie – gerade so weit, dass man sich anschließend wundern kann, wer wen (bzw. was) wie beeinflusst hat: Die Beiträge Künstlicher Intelligenz beruhen auf den »Meinungen« derer, die das System mit Informationen füttern. Diese Meinungen sind aber nicht nur ihrerseits in Reaktion auf einen täglichen *feed* von Nachrichten gebildet, den Algorithmen sortieren, gliedern und teilweise bereits verfassen; die Menschen treiben sich auch wechselseitig zu Haltungen und Verhalten, und ob das als Schwarmintelligenz gelten darf oder eher eine Herdendummheit veranschaulicht, stellt sich immer erst von Fall zu Fall heraus. *FXKE* gibt dem Publikumskollektiv im Zwiegespräch mit einem Bot Gelegenheit, in den eigenen Reihen verschiedene Kollektivdynamiken zu bemerken und die Frage danach, wie intelligent so eine Maschine sein kann, in der Frage zu spiegeln, wie intelligent eine Anzahl von Menschen sein kann, mit und ohne Maschine.

Möglicherweise verändert dies die Auffassung von Intelligenz überhaupt, denn für das Resultat von Zusammenarbeit (im weiten Sinne eines Miteinander-Umgehens) von Menschen und Maschinen kommt es nicht nur auf das Prozessieren von Informationen an. Wo es darum geht, Urteile zu fällen und Entscheidungen zu treffen, wird ein stets unvollständiger Satz von Informationen ergänzt um ein imaginäres Supplement, und dieses hinzukommende Imaginäre, das dann den Ausschlag gibt, so oder so zu entscheiden, hängt maßgeblich davon ab, wie die Beteiligten einander wahrnehmen. Eben hierin liegt die soziale und politische Relevanz von Animation, die ein Projekt wie das von Zhuang und Steenbergen herausarbeitet: Eine KI ist das, was diejenigen, die mit ihr arbeiten, sich unter ihr vorstellen. Das Aussehen der Hardware, auf der sie sich präsentiert, das Design ihres Avatars, der Stil ihrer Aussagen, Tempo und Rhythmus der Äußerungen, ggf. der Klang einer Stimme und der Kontext, die Szene ihres Erscheinens – das alles hält der menschlichen Fantasie gewissermaßen Köder hin, um jenen Prozess der Verlebendigung zu unternehmen, ohne die kein menschliches Kommunizieren gelingt.

Lebendigkeit entsteht in Arbeiten wie *FXKE* durch wechselseitige Animation: Die Besucher*innen werden durch das partizipatorische Setting animiert, die sie adressierenden Instanzen zu animieren. Der Begriff der Animation ist vertraut aus dem Figuren- und Objekttheater. In den künstlerischen Reflexionen und der theaterwissenschaftlichen Forschung zu dieser Sparte findet seit Langem eine theoretische Auseinandersetzung mit Animation statt, mittlerweile auch mit Digitalität und Online-Kultur.[38] Zu den Referenzen zählen neben Klassikern wie Kleists *Über das Marionettentheater* mit seinen Spekulationen zur Beseelung des Mechanischen und Mechanisierung der Seele ebenso

38 Vgl. etwa DOUBLE. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Ausgabe 2/2020, Nr. 42: »Kultur erben: Generationenwechsel im Theater der Dinge«.

psychoanalytische Konzepte der Übertragung,[39] jüngere Forschung in der Kognitionsbiologie oder die öko-ontologischen Ansätze des sogenannten New Materialism.[40]

Der gegenwärtige Umgang mit Animation in den Live Arts trägt dazu bei, die Grenze zwischen Figuren-/Objekttheater und den Spielarten des »Menschentheaters« durchlässiger zu machen. Diese Grenze war immer schon eher institutionell als ästhetisch, denn schließlich spielen in den überwiegend offenen Animationsformen des experimentellen Figuren- und Objekttheaters auch die Körper der Performer*innen stets mit, und im zeitgenössischen Tanz suchten schon vor Ausbreitung des Coronavirus zahlreiche Arbeiten, das Verhältnis zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Körpern zu verschieben. Die institutionelle Grenze erweist sich allerdings als zäh, und deshalb ist es besonders zu begrüßen, dass Zoom, Telegram und ähnliche Apps, Virtual Reality (VR) und der Einsatz von KI nun zu einer breiten Auseinandersetzung mit Animation als einem allgemeinen Prinzip von Wirksamkeit führen. Live, so könnte man als aktuellen Befund formulieren, ist alles, was mich dazu animiert, die Situation ähnlich dem zu erfahren, was sich zwischen mir und anderen Wesen zuträgt, wenn diese für mich kommunikativ lebendig werden – ob es sich dabei um die Körper von Menschen, Tieren, Pflanzen und Dingen handelt, um digital erzeugte audiovisuelle Erscheinungen oder sprachliche Äußerungen per Stimme oder Schrift. Der Turing-Test, der prüft, ob eine Maschine es schafft, Menschen davon zu überzeugen, sie für menschlich zu halten, erweitert sich zu einem umfassenden Experiment, das die Live Arts durchführen: Welche Übertragung von Informationen bringt einen dazu, sie als Kommunizieren zu erleben?

Ein schönes Beispiel für die entgrenzende Wirkung von Animation aus dem Zirkusbereich ist die Durational-Performance des Jongleurs und Choreografen Stefan Sing, die er für die Online-Edition des Berlin Circus Festival 2020 entwickelte.[41] Sing setzt sich an zwei Tagen für jeweils fünf Stunden einer offenen Jonglage-Improvisation vor dem virtuellen Publikum des Livestreams aus. »Ich bin gespannt, was auf mich zukommen wird«, gab der Künstler in einem Interview auf der Festivalwebseite zu Protokoll und betonte damit launig, was den Reiz des Formats ausmacht: Die langfristige Beanspruchung des Körpers erübrigt von vornherein jeden Versuch einer durchgehenden Kontrolle des Geschehens durch Planung und detaillierte Vorbereitung. Neben befreundeten Künstler*innen, die er gebeten hatte, ihn mit Input wie Tanz, einer *spoken word performance* oder Instruktionen zu versorgen, kommt vor allem die Eigendynamik der bereitgelegten, immer wieder zu neuen Konstellationen umsortierten 270 Bälle dramaturgisch zum Tragen. Beim Zuschauen bleibt oft in der Schwebe, wer da was oder wen steuert. Nicht

---

39 Zu Beziehungen zwischen verschiedenen fachlichen Perspektiven auf Übertragung im Kontext von Live Arts vgl. van Eikels, Kai u.a. (2007): Übertragungen. Eine Einleitung. In: Ders./Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina (Hg.): SchwarmEmotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse. Freiburg i.Br. 7–61; außerdem Holling, Eva (2016): Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung. Berlin.

40 Vgl. beispielsweise Bennett, Jane (2009): Vibrant Matter. A Political Ecology of Things. Durham; Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Frankfurt a.M.

41 Sing, Stefan (2020). URL: https://www.youtube.com/watch?v=Q7sdSfM1Poc&t=15707s [17.01.2022]; alle Videos unter Berlin Circus Festival (2020). URL: https://www.youtube.com/c/BerlinCircusFestival/videos [17.01.2022].

die meisterhafte artistische Beherrschung des Materials sei entscheidend, so Sing, sondern die reziproken Dynamiken zwischen choreografisch-körperlichen Impulsen und dem »Eigensinn« der so animierten Objekte. »Organic Joggling« nennt er seine Technik: »the objects affect the body and vice versa. looking for places to throw/catch which are deforming the body and using this deformation for future movements and throws. playing with strange rhythms and contradictions.«[42]

Diese stets beim Konkreten ansetzende Performance, die dennoch über die Zeit eine Auflösung von Zuschreibungen wie aktiv und passiv bewirkt, passt hervorragend zur Dynamik des Livestreams. Bald vergisst man beim Betrachten, dass man vor einem Bildschirm sitzt. Das polyrhythmische, vielgestaltige Ineinandergreifen und Auseinander-Hervorgehen von Bällen und Gliedern des Jongleurkörpers erzeugt einen Zeit-Raum, in dem die Aktualität des jeweils geworfenen oder gefangenen Balls mit der Virtualität der nächstmöglichen Bewegungen wie zu einer temporalen Figur verschmilzt, während alle Momente doch zugleich getrennt wahrnehmbar bleiben, die Performance gleichsam dahinperlt. Die Knickbewegungen und schlangenhaften Windungen von Sings Körper spulen sich wie ein zweites Band unter, über, durch die Kette der Bälle hindurch, die ihrerseits ihre Form wandelt, als folge sie einer eigenen immanenten Logik. Auch bei Unterbrechungen setzt das nicht aus. Der Eindruck einer »Haftung« zwischen Ball und Körper unterläuft zusehends die Unterscheidung menschlicher von nichtmenschlicher *agency*: Scheinen die Bälle Schwarmtieren gleich aufeinander zu reagieren, so findet man sich im Gegenzug animiert, das Bild vom menschlichen Körper als Instanz des Willens und Bewusstseins fallenzulassen. Zuweilen liegt Sing selbst, Objekt unter Objekten, inmitten der Bälle auf dem Boden.

Streaming-Technologie basiert auf einer Ökonomie der Genügsamkeit. Damit ein Video läuft, ohne dass der Datensatz zuerst komplett heruntergeladen wurde, füttern Algorithmen immer nur gerade diejenigen Daten nach, die nötig sind, um Bild und Sound zu verändern. Je weniger Veränderung, desto weniger datenintensiv ist eine Passage. In der Forschung verfolgt man seit einiger Zeit die Hypothese, dass die visuelle Wahrnehmungserfahrung beim Menschen nach einem ähnlichen Prinzip funktioniert: Das Gehirn ist kein Supercomputer, der ständig immense Informationsmengen über die gesamte Umgebung verarbeitet; es konzentriert sein Scannen auf das, was der Körper für die Fortführung der aktuellen Bewegungen braucht, und geht davon aus, dass der Rest ungefähr so bleibt wie gehabt oder vorerst unbekannt bleiben darf und ggf. zu einem späteren Zeitpunkt näher untersuchbar wäre.[43] Das Jonglieren, wie Sing es betreibt, bewegt sich auf einer Höhe mit dieser Genügsamkeitseffizienz. Statt eine kurze Virtuosennummer voller Steigerungen und Überbietungen abzuziehen, lässt er sein Publikum teilhaben am Wunder des Weitergehens. Ohnehin lernt man beim Jonglieren als Erstes, wie viel Zeit vergeht, bis ein Ball wirklich zu tief ist, um ihn zu fangen. Die *good practice*, zu der das Werfen und Fangen von Bällen hier wird, zieht aus dieser Gelassenheit eine sowohl ästhetisch wie sozial bedenkenswerte Konsequenz: Die dringlichste Frage an die Zukunft lautet, was ausgereicht haben wird, um sie aus der gegenwärtigen Situation heraus zu erreichen.

---

42 Homepage des Künstlers. URL: https://www.stefansing.com/about-1/ [17.01.2022].

43 Vgl. Noë, Alva (2004): Action in Perception. Cambridge.

Das Analoge der Körper verschwindet online keineswegs. Es gewinnt ein neues Profil als dasjenige, was die digital codierten Informationen nicht mit übertragen. *Die apokalyptischen Tänzer*innen* fordern in ihrer Performance *Prometheus und der Geruch* die Einbildungskraft heraus, das merklich Fehlende beizusteuern. Die Arbeit ging hervor aus einer Praxis, einander »Gerüche zu zeigen«, mit visuellen und akustischen, lautlichen oder sprachlichen Mitteln etwas zu kommunizieren, das im Theater für gewöhnlich nur sehr marginale oder gar keine Beachtung findet: das Olfaktorisch-Aromatische. Mit ihrem Primat des Sehens und Hörens ignoriert Theaterästhetik ausgerechnet jene Dimension der Wahrnehmungserfahrung, die den ursprünglichen Differenzierungssinn für das ästhetische Urteil ausmacht. Kant sprach in seiner *Kritik der Urteilskraft* von einem Geschmacksurteil, weil der Geschmack unter den menschlichen Sinnen der subjektivste ist und seine Eindrücke sich am schwierigsten mitteilen lassen. Hannah Arendt betonte, wie die üblichen gesellschaftlichen Techniken, Konsens herzustellen, bezüglich des Geschmacks versagen: Weder der Verweis auf objektive Wahrheiten noch eine rhetorisch brillante Argumentation wird mich davon überzeugen, dass schmeckt, was mir nicht schmeckt, oder umgekehrt; und Menschen mit unterschiedlichem Geschmack wird es auch nicht gelingen, einen Kompromiss auszuhandeln und sich darauf zu einigen, etwas, das die einen lecker, die anderen scheußlich finden, schmecke ein bisschen. Im Geschmack macht sich das radikale Auseinanderklaffen subjektiver Erfahrungsweisen geltend. Arendt nannte deshalb Kants ästhetische Theorie, die erklärt, wie Menschen dennoch mittels ihrer Einbildungskraft sich in die Position von anderen versetzen und deren Urteile nachvollziehen können, sein politisches Vermächtnis. Kommunikation zwischen Geschmack und Geschmack ist gewissermaßen das Modellproblem fürs Zusammenleben in einem Gemeinwesen, das seinen Mitgliedern ein Maximum individueller Freiheit einräumen will.[44]

In *Prometheus und der Geruch* nehmen *Die apokalyptischen Tänzer*innen + Charlotte Eifler* sich dieses Problems in einer Reihe von Kommunikationsexperimenten an. Die im Rahmen einer flausen+-Residenz entwickelte Hybridperformance[45] involvierte ein Publikum, das vor Ort unter freiem Himmel um vier von den Performer*innen bespielte »Inseln« versammelt war, und zudem Zuschauer*innen, die per Zoom teilnahmen und deren Gesichter auf eine große Leinwand projiziert wurden. Zu Beginn zerschnitten alle Anwesenden, off- und online, eine bereitgelegte Zitrone und versuchten dann, das eigene Geruchserlebnis in Form von Beschreibungen oder assoziativen Erzählungen den übrigen zugänglich zu machen. Vor der Coronakrise geplant und durch diese dann in eine neue Perspektive gerückt, sensibilisiert das Arrangement sowohl für die materiellen Bedingungen von Informationsübertragung als auch für die Rolle der Imagination, die mithilfe der jeweils verfügbaren Informationen eine Verständigung erzeugt: Per Videokonferenz zugeschaltet, fühle ich mich mit meiner Zitrone möglicherweise abgeschnitten von den anderen, weil der Wind mir keine Duftmoleküle benachbarter Früchte zuträgt. Aber auch davon, wie andere direkt neben mir einen Geruch wahrnehmen, kann

44 Vgl. Arendt, Hannah (2008): Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie. München.

45 Vgl. Die apokalyptischen Tänzer*innen + Charlotte Eifler (2020): Prometheus und der Geruch. URL: https://flausen.plus/residenz/50-prometheus-und-der-geruch [17.01.2022]. – Homepage der *Apokalyptischen Tänzer*innen*: https://www.apocalypse.dance/team [17.01.2022].

ich nur eine *Vorstellung* gewinnen. Unser Gemeinschaftsleben beruht auf einem »Ansinnen«, wie Kant es formuliert: einem indirekten Kommunizieren von Vorstellung zu Vorstellung.

Der Vergleich zwischen Distanz- und Nahkommunikation, wie *Prometheus und der Geruch* ihn stimuliert, ist eine *good practice*, von der jede Form der Live Arts profitieren kann. Die Versammlung zum Publikum geht für gewöhnlich mit der Behauptung einer gemeinsamen Erfahrung einher. Wer das genauer befragt, entdeckt jedoch schnell die Risse im Gemeinsamen – denn woher will ich wissen, dass meine Nachbar*innen etwas gleich oder auch nur entfernt ähnlich erleben wie ich? Das Gemeinsame wird stets das vorläufige Resultat eines mehr oder weniger assoziativen Imaginationspingpongs gewesen sein. Die politische Frage lautet, wie wir dieses Pingpong spielen. Die Coronakrise ist Krise auch darin, dass kollektive Imaginationen Effekte zeitigen, die das Zusammenleben noch mehr erschweren: Wo Leute sich gegenseitig in der Einbildung bestärken, das Coronavirus sei bloß die Erfindung einer Verschwörung, um Diktaturen durchzusetzen, gefährden sie auch ihre Mitmenschen, wenn sie absichtlich gegen die Sicherheitsregeln verstoßen. Ermächtigungsphantasmen labiler (Männer-)Egos, die eine nicht vollends kontrollierbare Situation überfordert, sind verantwortlich für einen erheblichen Teil der sozialen Gewalt im Zusammenhang mit der Pandemie und darüber hinaus. Einen anderen, körperbewussteren Gebrauch von unserer Einbildungskraft zu machen, zählt zu den wichtigsten Erfordernissen politischer Bildung. Dazu können die Live Arts, die Imaginationsprozesse in Interaktionen zwischen Körpern verankern, einen wichtigen Beitrag leisten.[46]

Die Forderung nach einem sozial, politisch – und das heißt heute unabdingbar: ökologisch – besseren Imaginieren steht auch hinter dem, was die Philosophin und Naturwissenschaftlerin Isabelle Stengers mit dem Titel *Reclaiming Animism*[47] als Haltung umreißt. Die moderne Allianz von Wissenschaften und Technologie verdankt ihre Erfolge einem Willen zur Naturbeherrschung, dessen Preis, wie sich abzeichnet, die Zerstörung der menschlichen Spezies und vieler anderer sein wird, sofern sich unser Denken und Handeln nicht grundlegend ändert. In der Verlegenheit um eine Alternative zum Anthropozentrismus, der alles Nichtmenschliche auf den Status zweckdienlicher (oder gleichgültiger) Objekte reduziert, empfiehlt Stengers, ein animistisches Verhältnis zur Welt neu aufzunehmen, ohne dabei die Vernunft und ihr kritisches Vermögen über Bord zu werfen – denn »Think we must!«, wie Donna Haraway in ihrem verwandten Ansatz eines *tentacular thinking* insistiert.[48] Die Welt als beseelt vorzustellen, soll keine ideologisch geschlossene Kosmologie ausbilden, sondern die Hypothese für eine Reihe von Experimenten darstellen. Dieser Vorschlag findet in den Künsten gegenwärtig ein starkes Echo.

---

46 Vgl. ausführlicher van Eikels, Kai (2019): Ich bilde mir Öffentlichkeit ein, sie bilden sich Öffentlichkeit ein, wir bilden uns Öffentlichkeit ein. Änderungen im Imaginären. In: Grotkopp, Matthias/Kappelhoff, Hermann/Wihstutz, Benjamin (Hg.): Geschmack und Öffentlichkeit. Zürich/Berlin. 61–82.

47 Stengers, Isabelle (2012): Reclaiming Animism. URL: https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/. 17.01.2022].

48 Vgl. Haraway (2018). 30–57.

Zu den interessanten Versuchen, ihn in Praxis umzusetzen, gehört Vera Voegelins Projekt *Earthbounds*, das sich zum Ziel setzt, der menschlichen Erfahrung über animative körperliche und imaginäre Beziehungen Zugang zur *critical zone* zu verschaffen, in der wir Menschen zusammen mit Tieren, Pflanzen, Mineralien und Mikroben leben. Entwickelt als »multi-sensorische, spekulative Performance« für das Festival Theater der Dinge an der Berliner Schaubude 2020, ist auch die Dokumentation von *Earthbound* auf einer Webseite ein gutes Beispiel für die Fortführung und Vermittlung künstlerischer Forschung über Events hinaus.[49] Vera Voegelin (hinter dem Namen verbergen sich Leonie Voegelin und Anna Vera Kelle) beschreibt und zeigt dort u.a. die Konstruktion eines »Breathingbelts«; dieser wird mit Vibrationsmotoren verbunden, die eine Grasmatte oder Sand auf einer Platte rütteln, sodass die*der Träger*in die eigene Atmung als etwas erfahren kann, das Umwelt-Bewegung auslöst. Eine Anleitung zum Nachbauen und ein Animationsvideo machen Lust auf *remote participation*.

Earthbound und die übrigen hier vorgestellten Praktiken zeichnet aus, dass sie das Engagement der Einbildungskraft mit einem Realismus der Körper verknüpfen. Sie verführen Publikum oder Partizipierende nicht dazu, sich in »heilsame« Imaginationen zu flüchten, um aus dem frustrierenden Ist-Zustand in eine bessere Welt zu entkommen – versprechen nicht, diese Welt werde kommen, so man sie sich nur fleißig einbildet. Vielmehr verstehen sie das Imaginieren selbst als eine körperliche Aktivität, praktizieren es in performativen Szenarien, die den Körper zugleich zur Quelle, zum Verwirklichungsmedium und zum wachen, durchaus auch zweifelnden Selbstbeobachter der Animation machen. Sie sind daher auch nicht wissenschafts- und technologiefeindlich, halten aber darauf, dass ein anderer Typ von Experiment den Laborstudien der Research-and-Development-Abteilungen von Konzernen ihr Monopol streitig machen muss. Im Sinne von künstlerischer Forschung oder *advanced practices*[50] arbeiten sie daran, Forschen zu demokratisieren, indem sie sich selbst von »oblique vantage points«[51] her in Forschungsprozesse einmischen und nichtspezialistische Partizipationsmöglichkeiten für andere eröffnen. Und sie demonstrieren mit ihrem Verweilen beim Körperlichen, worin die Stärke von Live Arts für eine spekulative, das heißt weltbewusster imaginierende Wissensgewinnung besteht.

5 How safe is space? Körper als Medien als Körper als Milieu

»Media are our infrastructures of being, the habitats and materials through which we act and are. This gives them ecological, ethical, and existential import«, schreibt John Durham Peters in *The Marvelous Clouds*.[52] Dieser medienökologische Ansatz eignet sich gut für Live Arts, denn er behandelt als Medien sowohl Kommunikationstechnologien als auch lebende Körper, tierische und pflanzliche ebenso wie menschliche, und auch

49 Die Online-Dokumentation des Projektes ist leider nicht mehr zugänglich.

50 Vgl. URL: https://advancedpractices.net/charter [17.01.2022].

51 Ebd.

52 Peters, John Durham (2015): The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media. Chicago. 15.

dem Licht, der Luft, dem Wasser von Meeren und Flüssen, dem Erdboden und der Vegetation kommt eine mediale Wirklichkeit zu. Ein Medium ist für Peters alles, was etwas überträgt, das für irgendwen einen Informationswert hat. Ob diese Übertragung mittels digital codierter elektronischer Impulse zwischen Computern geschieht, ob visuell durch Lichtwellen oder akustisch durch Luftschwingungen, die von Retinazellen und Ohrmembranen empfangen und in neuronale Impulse übersetzt werden, oder ob Duftmarken, wie Hunde und Ameisen sie setzen, Vorbeikommende voneinander unterrichten – keine Abstimmung des Nebeneinander- und Zusammenlebens auf unserem Planeten wäre möglich, verstünden die Erdbewohner*innen es nicht, eine Vielzahl von Vermittlungswegen zu nutzen.

Peters trifft mit Bedacht keine starke Unterscheidung zwischen Medium und Milieu. Das, was *zwischen* uns vermittelt, ist zugleich das, *worin* wir uns bewegen. Ein klassisches Modell beschreibt eine dreigliedrige Struktur, in der eine Senderinstanz ein Medium benutzt, um einer Empfängerinstanz eine Nachricht zu übermitteln. Dieses Modell wurde entwickelt im Hinblick auf *one-to-one*-Kommunikationstechnologien wie Briefpost und Telefon. Es passte noch mehr oder weniger für *few-to-many*-Kommunikation per Zeitung, Radio und TV. Mit dem Internet ist indessen eine Kommunikationssphäre entstanden, von der das Sender-Medium-Empfänger-Schema bestenfalls eine Facette erfasst. Was dabei fehlt, bringen geläufige Formulierungen wie »*im* Netz sein« oder »*on* sein« zum Ausdruck: die Milieuhaftigkeit des Mediums. Zwar dient das Internet mir in einer beschränkten funktionellen Perspektive als Instrument, mittels dessen ich bestimmte Informationen versende und erhalte; doch zugleich bildet es eine Umwelt, in der ich mein Leben führe und mein Körper seinerseits zum Träger von Informationsübermittlungen wird. Die Physikerin und Wissenschaftstheoretikerin Karen Barad schlägt ein Konzept von Beobachtung vor, in dem der Begriff Interaktivität durch »Intraaktivität« ersetzt ist: Anstatt meinen Körper als separate Einheit zu betrachten, die mit anderen Körpern hier und da interagiert, sollte ich diesen Körper immer schon als Teil eines Zusammenhangs wahrnehmen, der durch seine Beteiligung mitbestimmt wird.[53] Das hat nicht zuletzt ethische Konsequenzen.

Ein solches Verständnis des Medialen mit einer offenen Grenze zum Milieu kann auch unsere Auffassung von Gegenwart präzisieren. Was sich bei einer Videokonferenz-App wie Zoom wie Kopräsenz anfühlt, wird als Eindruck erzeugt, indem audiovisuelle Signale per Kamera und Mikrofon aufgefangen und digital verschlüsselt rund um den Erdball versendet werden, woraufhin wiederum eine Übersetzung der Daten in Bildpunkte und Soundpartikel erfolgt. Ob der Eindruck des Gleichzeitigen entsteht, hängt ab von der Leistung der Zugangsgeräte, der Geschwindigkeit der Internetanschlüsse und den Serverkapazitäten. Die Erfahrung einer Simultanität, die der Kommunikation die Signatur des Live-Erlebnisses verleiht, kann also nur stattfinden, sofern die Verzögerung latent bleibt. Genau das tut sie aber auch bei *face-to-face*-Kommunikation: Stehen oder sitzen wir nur wenige Meter voneinander entfernt, ist die Zeit, die Licht- und Luftwellen brauchen, um visuelle und akustische Signale zu übertragen, so kurz, dass unsere menschlichen Körper keine Verzögerung registrieren, obwohl es sie gibt. Fangesänge im Sportstadion dagegen gelangen schon sehr verschleppt, breiig

53 Vgl. Barad (2012).

hallend zur Kurve am anderen Ende; doch das kulturelle Format Live-Event lässt uns das Hallen zur Atmosphäre rechnen, was davon abhält, die Verzögerung als solche wahrzunehmen und so darauf aufmerksam zu werden, dass die Luft im Stadium sich materiell zwischen uns hin und her bewegt und ein Medium ausmacht.

Gemeinsame Anwesenheit läuft stets auf eine Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem hinaus. Präsenzerlebnisse gibt es dank einer gewissen Verwischung, die unsere Körper leisten bzw. die ihnen unterläuft (und ein lebender Organismus besteht selbst aus einer großen Zahl nur teilweise synchronisierter Prozesse und kommt ohne zentralen Taktgeber aus – der Körper kennt auch für sich kein exaktes Jetzt). Der Gehalt einer Information liegt in der zeitlichen Wirklichkeit des Kommunizierens immer erst darin, wer wann und wie darauf reagiert. Und hier ist ein wichtiger Einsatzpunkt für die Künste: *Good practices* entwickeln das Verständnis dessen, was ein Medium ausmacht, mit und weiter, indem sie die Kompetenzen der Live Arts bezüglich der Medialität von reagierenden Körpern einbringen. Sie erforschen die Konstruiertheit von Echtzeitillusionen. Und verhelfen damit zugleich zu einer kritischen Reflexion jener »immersiven« Überwältigungsdramaturgien, mit denen der kommerzielle Mainstream »neuer Medien« sein Publikum einwickelt. Die im Folgenden besprochenen Arbeiten heben sich in diesem Sinne wohltuend von technologiegesättigten Live-Spektakeln ab, die dem Sog digitaler Effektparaden nacheifern.

»Do you like to have a body? YES/NO. Check your moves with one, two, three«, bekommt in schwer entzifferbarer Schrift zu lesen, wer die Desktopversion von Janne Nora Kummers künstlerischer Recherche *The Implicit Order* aufruft. Kummer, die als Coderin, Performerin und Medienkünstlerin mit einer Ausbildung in Theaterregie seit Jahren an der Übertragung zwischen somatischen Vorgängen und digital generierten Umwelten anhand von Sensoren forscht, stellt so zur Begrüßung eine Frage, die Live-Arts-Formate meist übergehen, da sie schon beantwortet scheint. Der Körper, so eine gängige Annahme, lässt sich zwar unterschiedlich ausbilden, auch hier und da technisch verändern (Frisuren, Tattoos) oder erweitern (Prothesen, Implantate), aber nicht wählen. Live Arts zeigen zumeist gegebene Körper, huldigen ihrem Wie. In *The Implicit Order* erscheint der Ist-Befund jedoch im Licht von Alternativen: Welchen Körper hast du? Welchen möchtest du haben? Welcher wird dir sonst zugeschrieben? Möchtest du denn überhaupt einen Körper haben? Magst du es, einen Körper zu haben? Überprüfe deine Bewegungen – bzw. triff deine Auswahl – mit 1, 2, 3.

Im Multiplayer-Modus bewegt man sich sodann mit einer comichaft abstrahierten Avatar-Figur, die gute Laune macht, oder – je nach Wahl – ohne sie. In jedem Fall führt der Weg durch ein dürres Terrain. Man könnte mit Leuten auf der ganzen Welt chatten, die ebenfalls spielen, ist aber eher mit Problemen der Navigation mittels der Tasten 1, 2, 3 durch eine ziemlich einsame virtuelle Bergwelt beschäftigt. Ein Gefühl undefinierbarer Melancholie stellt sich ein, weil die Reise nirgends wirklich ankommt. Die von außen, im 3D-Interface der Design-Software Unity überschaubaren Faltungen der Landschaft wirken aus der *first-person*-Perspektive unendlich weit, karg, dennoch verstellt. *The Implicit Order* ist zudem als VR-Installation und analog zugänglich. Verknüpft werden die Dimensionen durch Luftbewegungen: Ein am Brustkorb angebrachter Atemsensor überträgt dessen Ausdehnungen über einen WLAN-Microcontroller zur Multiplayer-Schnitt-

stelle der Game Engine, sodass der Atem sowohl die virtuelle Umgebung als auch das Licht in den analogen Räumen beeinflusst. Das Einschalten eines virtuellen Ventilators setzt einen analogen Ventilator in Gang.[54]

Thematisch widmet sich die Arbeit mit diesem Arrangement einem zeitgenössischen Phänomen von Stress, das vor allem durch Informationstechnologie verursacht scheint und seit einiger Zeit zur viralen Metapher geworden ist: FOMO, die *fear of missing out*. Laut Wikipedia brachte der Harvard-Student Patrick J. McGinnis den Begriff 2004 in Umlauf, um eine Verlustangst zu bezeichnen, die vor allem in der jüngeren, mit Internet und Smartphone aufgewachsenen Generation grassiert – die Angst, es werde einem etwas Wichtiges entgehen, sobald man eine Weile offline bleibt. Die VR-Umgebung, die man in *The Implicit Order* besucht, ist als Therapiesitzung zum Umgang mit FOMO angelegt, die Ausdünnung daher Prinzip. Statt spektakuläre Abenteuer in einer illusionsdichten anderen Welt zu offerieren, bewirkt das Durchstreifen eine Entschleunigung, etabliert stockende, zähe, gedehnte Rhythmen, konfrontiert mit Leere und verweist die Spieler*innen immer wieder auf ihre somatisch-psychischen Zustände zurück.

In den 1990er und 2000er Jahren, der Frühphase der VR-Entwicklung, experimentierte besonders der medizinisch-therapeutische Bereich mit virtuellen Welten. Neue Ansätze in Trauma-, Sucht- und Angstbehandlung interessierten sich für Möglichkeiten, in einem gesicherten, von Patient*innen zu steuernden Setting beispielsweise konfrontationstherapeutische Szenarien erlebbar zu machen. Überdies wiesen neurologische Untersuchungen Strukturäquivalenzen zwischen mentalen Repräsentationen des Selbst im Bewusstsein und der Erfahrung in einer VR-Umgebung nach, was dafürsprach, dass VR-basierte Übungen psychosomatische Wirkungen haben. *The Implicit Order* knüpft an diese Engführung von Technologie und Therapie wieder an. Die Arbeit begegnet der abstrakt konjunktivischen, letztlich paranoiden Angst davor, gesellschaftlich den Anschluss zu verlieren, mit einer Re-Situierung des Körpers. Das Erfahrungs-Ich wird neu vernabelt, in einem Milieu, das ereignisärmer und in seiner Virtualität doch gegenwartssolider ist als der *feed* der Sozialen Netzwerke, Schritt für Schritt über die Welt mit sich selbst in Beziehung gesetzt.

»Barrierefrei« lautet ein Wort, das mittlerweile zum Alltagsvokabular zählt und ein ambivalentes Versprechen leistet: Einerseits steht es dafür, dass die Gesellschaft sich endlich Mühe gibt, Menschen, deren Körper nicht einer stillschweigend vorausgesetzten Norm entspricht und die sich beispielsweise mit einem Rollstuhl fortbewegen, Zugang zu Straßen, öffentlichen Verkehrsmitteln, Gebäuden und Veranstaltungen zu ermöglichen. Andererseits zielt diese technische Optimierung, die vor allem Kommunen und Unternehmen als Service vorantreiben, darauf ab, die gefühlte Leere des logistisch betreuten Raums nun für noch mehr Menschen zum Normalzustand zu machen – und so die Körper, die den Raum durchqueren, ins Unmerkliche zu ziehen: Will ich von A nach B, bemerke ich dabei sowohl die Materialität der Welt, durch die ich mich bewege, als auch die meines eigenen Körpers umso weniger, je seltener mir etwas im Weg steht.

---

54 Kummer, Janne Nora/Kraus, Anton (2020): The Implicit Order. URL: https://vimeo.com/556177658 [17.01.2022].

So folgt aus der Verbesserung der Infrastruktur nicht notwendig auch ein besseres Zusammenleben. Der Ableismus – also die Wahrnehmung der Welt ausgehend von einem Körper, dessen Können unreflektiert als allgemeiner Standard gesetzt wird – prägt weiterhin den sozialen Alltag. Dabei verschafft die Coronapandemie Gelegenheiten, die eigenen ableistischen Voreingenommenheiten zu registrieren. Nun, da *alle* genötigt sind, Bewegung durch den öffentlichen Raum anders zu organisieren, könnten die Unbequemlichkeiten, die das bedeutet, Bewusstwerdungsprozesse auslösen. Jana Zölls Zoom-Performance *Challenge Accepted: ich bin*, die sie für das Theater der Jungen Welt Leipzig produziert hat, nutzt die Gunst der Stunde, um die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, dass das passiert. Sie stellt dem Publikum ähnliche Fragen wie das von Kummer entwickelte Game-Programm: Welchen Körper hast du? Welcher wird dir zugeschrieben? Simpel, aber effektiv in seiner Penetranz, schreibt sie die Kategorien solcher Zuschreibungen auf Post-it-Zettel.

Deren analoge Gegenständlichkeit rückt im Kontrast die Online-Situation in den Blick: Die Verlagerung von Live-Arts-Veranstaltungen ins Netz hat denjenigen, für die jede Fahrt ins Theater eine mühsame Angelegenheit war, den Besuch erleichtert, und wenn ein Teil des traditionellen Theaterpublikums verlorenging, weil die Leute am Streaming keinen Gefallen finden oder auch an technischen Hürden scheitern, so sind andere hinzugekommen.[55] Doch dieser Ausgleich verweist mit dem Köper der Performerin, der lange außerhalb des Kameraframes bleibt, auf eine weitere Ungleichheit: Zöll gehört, wie man erfährt, hinsichtlich COVID-19 zu einer Risikogruppe. Inwieweit war es für sie eine künstlerische Entscheidung, von zuhause aus zu performen, inwieweit ein Zugeständnis um der Sicherheit willen? Handelt es sich dabei um Gegensätze, oder hieße Kunst machen spätestens heute, nach dem Punkt zu suchen, wo die beiden Perspektiven konvergieren?

Der Begriff *safer space* tauchte vor der COVID-19-Pandemie vor allem im Zusammenhang mit Gewalt und Diskriminierung auf. Ein *safer space* bietet den dort Versammelten Schutz durch ein Reglement zum gewalt- und diskriminierungsfreien Umgang, das es gestattet, im Fall von Verstößen schnell zu reagieren, oder dadurch, dass bestimmten Menschen der Zutritt verwehrt bleibt, von denen gewaltsames oder diskriminierendes Verhalten zu befürchten ist. Lässt sich das Konzept des *safer space* mit der Tradition des Theaters als einem öffentlichen Raum vereinbaren? Diese Frage wurde vor der Coronapandemie meist mit Bezug auf eine bürgerlich-idealistische Ästhetik diskutiert, die aus dem 18. Jahrhundert stammt. So weit das moderne Theater als Teil einer bürgerlichen Kultur sich von der antiken Praxis des Dionysos-Festes entfernt hat, zu dem die jährlichen Tragödienaufführungen stattfanden (man muss es sich wohl als einen durchaus gefährlichen Ausnahmezustand vorstellen, eine Art »Hardcore-Karneval«), hält es doch an dem Anspruch fest, sein Publikum sei keine Klientel. Die politische Ästhetik Jacques Rancières, die in den künstlerischen und wissenschaftlichen Diskussionen zu Live Arts

55 Zu Barrieren und Barrierefreiheit im Theater vgl. Michel, Miriam (2021): Digitale Erschließungen. Eine Utopie der Zugänge, Digitalität, Diversität und Theater. In: Lobbes, Marcus/Zellner, Juliane/Zipf, Jonas (Hg.): transformers. digitalität inklusion nachhaltigkeit. Berlin. 66–71. Zum Wandel des Publikums vgl. die von Henning Mohr geleitete Studie »Förderung einer Kunst der Vermittlung: Das Publikum im Digitalen«.

während des vergangenen Jahrzehnts viel Beachtung fand, sah eben darin das emanzipatorische Potenzial der Publikumsversammlung: Im Publikum bin ich anwesend als »irgendjemand«, charakterisiert nicht durch meine soziale Stellung, mein Vermögen und Einkommen, meine Bildung, das Beziehungskapital meiner institutionellen Affiliationen und Netzwerke, sondern allein durch die Fähigkeit, das Dargebotene zu erfahren und als eine*r von vielen an dem Kollektiv von Erfahrenden teilzunehmen – ein*e Gleiche*r unter Gleichen.[56]

Diese Gleichheit der ästhetischen Erfahrung setzte indes voraus, dass es den Anwesenden möglich war, im Zustand ihres Zugegenseins von ihren biologischen Körpern abzusehen und sozusagen zur Verkörperung einer reinen Anteilnahme zu werden. Der Körper verwandelte sich in Leib, in das Medium eines Widerfahrnisses, das sensibel, emotional wie intellektuell empfindsam und damit auch erschütterbar sein durfte, weil keine physischen Schäden drohten. Sorgsam kalkulierte Überschreitungen – blaue Flecke nach einer Performance von *La fura dels baus*, Anpinkel-Drohungen von Vegard Vinge bei seiner *John-Gabriel-Borkman*-Inszenierung oder Bewurf mit halbzerkauten Fischfetzen in Ann Liv Youngs *Mermaid Show* – trugen dazu bei, eine Normalität zu bestätigen, die einen unversehrt ließ. Doch die Zusicherung des »ästhetischen Regimes« (Rancière) war stets lückenhaft. Menschen mit körperlichen oder kognitiven Behinderungen stießen ebenso auf Barrieren wie diejenigen, die sich in einer Menschenmenge nicht hinreichend entspannen konnten, um so im Kollektivsingular des Publikums zu schweben, wie die ästhetische Erfahrung es verlangte.[57]

Das Coronavirus hat uns gesellschaftsübergreifend etwas bewusst gemacht, das im traditionellen Modell der künstlerischen Publikumsveranstaltung gewohnheitsmäßig ausgeblendet blieb: Die Verwandlung des biologischen Körpers in den Leib, der sich dem Widerfahrnis öffnet, ist selbst eine körperliche Leistung. Ob jemand sie erbringen kann, hängt sowohl von der eigenen körperlichen Disposition ab wie auch von den materiellen Bedingungen der Umgebung, des Milieus im sozialen wie im biologischen Sinne. Vor der Coronapandemie pflegte das Husten im Theater daran zu erinnern, dass ein Publikum in seiner leiblichen Hingabe an das Schauspiel nichtsdestominder aus biologischen Körpern bestand. Der Theater- und Konzerthusten war ein psychologischer Effekt, eine innere Auflehnung des ordinären, mit Nerven und Muskeln versehenen Körpers gegen seine Aufhebung in einer Hingabe an das Ereignis.[58] Nun, da das Husten die Möglichkeit einer Erkrankung an COVID-19 anzeigt, drängt das Biologische die Psychosomatik aus dem Feld: Wo Publikum räumliche Nähe von Körpern heißt, können wir es uns nicht mehr leisten, die Materialität der Situation zu vergessen. Die Erfahrung, die mit den Live Arts zu machen ist, wird in einer neuen Dringlichkeit *körperliche* Erfahrung sein – das Leibliche eine Qualität, die nicht mehr im Abstreifen des Körpers beruht.

56 Vgl. u.a. Rancière, Jacques (2002): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin.

57 Vgl. van Eikels, Kai (2015): The Incapacitated Spectator. In: Umathum, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.): Disabled Theater. Zürich/Berlin. 105–125.

58 Vgl. Umathum, Sandra (2020): Die Rache des Hustens. URL: https://www.academia.edu/43125141/Die_Rache_des_Hustens [17.01.2022].

Und das muss einhergehen mit dem Unterfangen, *jeden* Ort, an dem Künstler*innen zu einer Versammlung einladen, als einen *safer space* zu verstehen und zu betreiben. Die Sicherheit nimmt einen bio-sozialen Sinn an. Sie betrifft das Milieu, den durchweg von Materie erfüllten Raum, in dem immer schon Zusammenleben stattfindet. Schon länger drängen künstlerische Formen wie die soziale Skulptur, die *site-specific performance* oder die Intervention auf Abschied vom Konzept des *empty space*, wo das Theater die Welt repräsentieren soll, indem es den dort, wo es stattfindet, jeweils vorhandenen Ausschnitt der Welt wegräumt oder ignoriert.[59] Durch die Coronapandemie handelt es sich dabei jedoch nicht mehr um eine individuelle Wahl von Künstler*innen, um Genres oder Moden, sondern um eine allgemeine Kondition für das Überleben der Live Arts. Der teils nachvollziehbare, teils hohle Protest gegen staatlich auferlegte Sicherheitsmaßnahmen zum Schutz vor Infektionen zeigt, wie dringlich ein ziviles Verständnis von Sicherheit ist, das es zu einem selbstverständlichen Moment selbstorganisierter Versammlungen macht, sich um das Leben der Beteiligten zu sorgen. Im guten Fall wird Sicherheit kein erzwungenes Zugeständnis mehr sein, sondern ein Anlass, die Körper neu zu entdecken – als miteinander unentwegt im materiellen Austausch stehend, einander Form gebend, einander die Mittel verleihend, um mal mehr einzeln, mal mehr zusammen zu sein.

Sibylle Peters suchte in dem performativen Workshop *Exercises in Social Intimacy* beim Impulse-Festival 2021 nach Möglichkeiten, einander auf sichere Weise zu berühren. Nachdem sie schon mit ihrem *Hetera Club* in Hamburg-St. Pauli einen Raum organisiert hatte, wo sich Performance Art, Sexarbeit, Community-Building und politischer Aktivismus verbanden, reagierten die Berührungsübungen auf ein körperliches Problem der Coronakrise, das zugleich eine zu wenig debattierte soziale und politische Dimension hat: Das Distanzgebot trifft Menschen, die nicht in monogamen Paarbeziehungen leben, deutlich schwerer. Wer vor der Pandemie Polyamorie praktizierte, offene Konstellationen festen Bindungen vorzog oder sein Liebesleben den Gelegenheiten folgend improvisierte, findet sich zum einsamen Single-Dasein verdammt. Das entmutigt queere Lebensentwürfe und Aufbrüche, der heteronormativen Matrix lebbare Alternativen entgegenzustellen. Es arretiert wichtige Entwicklungen, die dabei waren, eine glücklichere, weniger repressive erotische Kultur zu etablieren. In den 1980er Jahren trug die Einführung von Safer-Sex-Praktiken entscheidend dazu bei, die Ausbreitung von HIV einzudämmen, und bereits damals geschah das auf Initiative eines queeren Aktivismus, während die bürgerlichen Mainstream-Medien »Experten« zitierten, die eheliche Treue oder Enthaltsamkeit empfahlen und die verantwortungslose Sexgier

---

59 »Wir sind keine rein menschliche Versammlung und waren es nie. Und dass wir das denken konnten, dafür trägt das Theater – und insbesondere das klassische Schauspiel mit seinen wirkmächtigen Metaphern der Welterklärung – eine Mitverantwortung, eine erhebliche. Und deshalb liegt die Zukunft des Theaters in einer geteilten Welt nicht zuletzt bei den Freien Darstellenden Künsten. Denn die haben bereits mit Arbeitsweisen und Darstellungsformen zu experimentieren begonnen, die erfahrbar machen, dass Menschen niemals allein handeln, sondern in unauflöslichen Assemblys, in Agencements mit anderen Lebensformen, Materialien, Ökosystemen.« Peters, Sibylle (2021): Krise und Kunst der Versammlung. Aufträge an die Freien Darstellenden Künste. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Transformationen. Positionen zur Veränderung der Kunst- und Kulturlandschaft aus Kunst, Politik und Journalismus. Berlin. 108–115, hier 115.

der Schwulen geißelten.[60] Heute sind Menschen, deren Bedürfnisse nach Nähe nicht in einen Kleinfamilienhaushalt passen, wiederum in der Bedrängnis, der Gesellschaft Strategien für ein Zusammenleben vorzuschlagen, das den Namen verdient.

Die *Exercises in Social Intimacy* kehrten das Modell der Hybridaufführung um: Über Zoom verbunden, trafen sich an fünf Orten auf der Erde – Düsseldorf, Köln, Bern, Johannesburg und Minsk – jeweils bis zu 15 Partizipationsbereite physisch, in analogen Breakout-Sessions. Ein vorab versandter Reader beschrieb Techniken, mittels derer es gelingen kann, einander mit Teilen des Körpers nahezukommen, den für die Endorphinproduktion so wichtigen Hautkontakt herzustellen und das Gefühl von Zugewandtheit zu erzeugen, ohne dass dies das Infektionsrisiko erhöht. Obgleich der Ablauf der *Exercises* selbst einfach war und alltägliche Mittel wie Plastikfolie zum Küssen oder ein als »*disdance stick*« genutzter Stab zum Einsatz kamen, entstand eine Komplexität durch die Realisierung unter lokal abweichenden Bedingungen: Sowohl die Dynamik der Pandemie als auch die Sicherheitsregeln unterschieden sich von Ort zu Ort. In ihrer vermittelten Gleichzeitigkeit erweiterten die Übungen den Horizont ins Nahe *und* ins Ferne. Das Erleben körperlicher Annäherung koinzidierte mit Kommunikation, die darüber unterrichtete, wie es Körpern in anderen Weltgegenden erging. Sind es sonst vor allem Infektionszahlen und Sterberaten in den Nachrichten, durch deren Vergleich uns Informationen über das globale Ausmaß der Pandemie erreichen, trat »die Welt« hier als eine Verteilung von Orten in Erscheinung, wo Körper sich in einem bestimmten Abstand voneinander bewegen, diesen Abstand vergrößern oder verringern. Eine Stärke der Live Arts bestand immer schon darin, symbolisch gesteuerte Vorstellungen von »nah« und »fern« (»eigen« und »fremd«) durch Erfahrung konkreter Entfernungen zu befragen. Die *Exercises in Social Intimacy* insistieren auf dieser künstlerischen Kompetenz für das Navigieren des Zwischenraums in einer Situation, die sie besonders nötig hat.

Kinder und Jugendliche, die auf eine offene, zugängliche Welt angewiesen sind, um sich zu ihr ins Verhältnis zu setzen, hatten unter der Coronakrise besonders zu leiden. Und auch das Kinder- und Jugendtheater traf eine doppelte Einschränkung von Aufführungsmöglichkeiten, indem die Lockdowns nicht nur Versammlungen in Theatergebäuden untersagten, sondern auch die Schulen über lange Phasen geschlossen blieben. Das Hamburger FUNDUS Theater/Theatre of Research hatte mit *Soundcheck Schule* eigentlich ein geeignetes Format im Programm: Schüler*innen erhielten Mikrofone, die sie in ihrer Klasse anbringen konnten, woraufhin ein Team von Soundtechniker*innen von fern aus dem Theaterstudio die Geräusche aufzeichnete und daraus eine Komposition im Geiste von John Cages *4:33* erstellte.[61] Das Klanggeschehen während einer Schulstunde sollte verdichtet und abgemischt in einem Konzert als Musik hörbar gemacht und den Klassen dann fürs Eigenklangdoping zur Verfügung gestellt werden. Per Verordnung wurde es indes still in den Klassenzimmern.

60 Vgl. Bersani, Leo (2010): Is the Rectum a Grave? In: Ders.: Is the Rectum a Grave? and Other Essays. Chicago. 3–30.

61 FUNDUS Theater (2021): Soundcheck Schule. URL: https://www.fundus-theater.de/soundcheck-schule/ [17.01.2022].

Vom Zürcher Theater Spektakel eingeladen, reagierte das Theater mit *Die Insel des kommenden Tages* sodann auf das Verbot, sich in Innenräumen zu versammeln.[62] Auf die Saffa-Insel im Zürichsee wurden Kinder eingeladen, Prophezeiungen einer unwahrscheinlichen Zukunft zu geben. Die Performance ging aus von der Gegenwart als dem, was noch kurz zuvor jede*r für unwahrscheinlich gehalten hätte:

> Stell Dir vor, jemand hätte Dir im Januar erzählt, dass bald alle Schulen schließen werden, dass Öl nichts mehr wert und Bahnfahren für Wochen umsonst sein wird, dass Gesundheit wichtiger sein wird als Geld und dass es gut für unsere Großeltern ist, wenn wir sie nicht besuchen kommen. Hättest Du das für möglich gehalten?

Prophezeiungen basieren nicht auf einer Fähigkeit, Künftiges korrekt vorherzusehen, sie dienen dem Produzieren von Wünschen. Der Versuch, das Seherische vom Diktat des Wahrscheinlichen zu befreien, wollte den Kindern etwas von der Macht derjenigen verleihen, die sich selbst Medien nennen – durch deren Körper Vergangenheit und Zukunft sprechen, weil sie sich dem Hier und Jetzt weniger zwanghaft verbunden fühlen, es sich herausnehmen, mit den Erinnerungen und Erwartungen ihrer Zeitgenoss*innen zu spielen. Doch der gesellschaftliche Lockdown erstreckt sich offenbar auch auf die Wünsche: Anders als bei früheren ähnlichen Experimenten, die eine Vielfalt von Unwahrscheinlichkeiten mobilisierten (Science-Fiction-Szenarien, fliegen können, Geister sein usw.), waren die Prophezeiungen der Kinder fixiert auf die Themen Tierschutz und Klimakatastrophe.

Befreiung aus der Gegenwart, in der Aufwachsen derzeit eingesperrt ist, versprechen ein sehr altes Medium und ein brandneues: In der Gender-Edition von *Playing Up* – dem »Live Art Game for Kids and Adults«, das das Theatre of Research zusammen mit der Live Arts Development Agency und dem Tate Modern London herausgebracht hatte – stellen Spielkarten jeweils eine Arbeit aus der Geschichte der Performance Art von den 1960er Jahren bis heute vor und bieten eine Anleitung, um die Performance in einer unaufwendigen Version selber durchzuführen.[63] Manche Arbeiten lassen sich problemlos originalgetreu performen, beispielsweise Rosana Cades *Walking: Holding*, das darin besteht, mit jemandem, »mit dem du normalerweise nicht die Hand halten würdest«, Hand in Hand umherzugehen und die Blicke der anderen zu beobachten, oder Eisa Jocsons *Macho Dancer*, wobei man sich breitbeinig hinstellt und zu schnulziger Musik wie ein Cowboy wiegt. Cassils *Cuts*, bei dem der*die Künstler*in durch 45 Tage extremes Bodybuilding das Aussehen des eigenen Körpers radikal verwandelte, wird dagegen ingeniös in die Empfehlung übersetzt, eine Netzstrumpfhose in vier Teile zu zerschneiden, sie über Arme und Beine zu streifen und nach Belieben mit zerknülltem Papier oder anderen Materialien in die gewünschte Form auszustopfen. Der zweite Aufbruch in eine weniger verengte Zukunft erfolgt mittels VR-Brillen, die das FUNDUS Theater sich dank Förderung anschaffen konnte. Durch diese Brillen partizipierten Kinder am Umzug des Theaters in ein neues Gebäude und gestalteten die Räume, in denen für sie gespielt wird, vorab schon selber.

62 FUNDUS Theater (2020): Insel des kommenden Tages. URL: https://www.fundus-theater.de/die-insel-der-kommenden-tage [17.01.2022].

63 Peters, Sibylle (2020): Playing Up. URL: https://playingup.de [17.01.2022].

6 Das neue Leben der Zusammenhänge: Was wird aus Dramaturgie?

Liveness bestehe derzeit darin, »dass man von etwas berichtet, was es zu Performance macht: eine Fiktion, die man erschafft«, sagt Tilman Aumüller von *ScriptedReality* im Interview auf die Frage, ob sich durch die Coronapandemie der Blick auf Dramaturgie verändert habe. »Eher ein Gedankenspiel mit Fragmenten der Welt, die man zusammenruft, eher Bühnenessay, Vorführen von Fiktion. […] Die Bühne ist nur der Bildschirm, es könnte auch ein Blatt Papier sein.« Was wird aber aus künstlerischen Ansätzen, für die Körper nicht primär Träger einer Fiktion sind? Eine Sparte, die sich seit Langem mit der Fähigkeit des menschlichen Körpers befasst, Signale zu senden, zu empfangen und weiterzuverbreiten, trafen die coronabedingten Kontaktsperren außerordentlich hart: den Tanz. *Contact improvisation* mit ihren vielen Varianten oder ähnliche *practices* sind im zeitgenössischen Tanz nicht nur fester Bestandteil des Trainings. Da die Zusammensetzung der Ensembles oft von Projekt zu Projekt wechselt, dient das Kennenlernen durch gegenseitiges körperliches Sichanvertrauen auch dem kollektiven Zusammenfinden, und häufig werden Choreografien aus den Improvisationen erst entwickelt. Wie also miteinander tanzen?

Zwei Arbeiten zeigen exemplarisch das Dilemma und wie man pragmatisch darauf reagiert hat. Zu Patricia Carolin Mais *Wahn* heißt es auf dem YouTube-Kanal des Ringlokschuppens, wo die Arbeit nach einer für Kampnagel produzierten Videoversion schließlich hybrid auf der Bühne gezeigt wurde:

> WAHN sollte ein Gruppenstück mit ganz verschiedenen Menschen allen Alters werden. Verschieden sind sie geblieben, allerdings keine Gruppe mehr. Corona zersplitterte und atomisierte auch die Proben, die für die Tänzer*innen nicht mehr wie geplant gemeinsam stattfinden konnten. Patricia Carolin Mai choreografierte daraufhin in intensiven Einzelproben eine hybride Installation, die Projektionen von Körpern mit vereinzelten Live-Tänzer*innen auf der Bühne zusammenbringt.[64]

Ähnlich das Netzwerk *systemrhizoma*, das sich aus Hildesheimer Studierenden gebildet hat, zu seiner Arbeit *[un]limited traces*:

> Bestimmt durch die Kontaktsperren und Schließungen von Theaterhäusern wurde das Videotanz-Projekt *[un]limited traces* vom Theaterraum in den digitalen Raum übersetzt. Hieraus ist eine neue intermediale Konstellation zwischen Tanz, Post, Video und Animation entstanden. Die Teilnehmer*innen haben ein Tanzpaket von systemrhizoma zugesandt bekommen, mit dem sich jede Person eine individuelle Choreografie erschließen konnte. Die getrennt voneinander entwickelten Einzel-Tänze fügten sich in der Online-Premiere am 18.04. und 09.05.2020 zu einer Gesamtchoreografie zusammen.[65]

64 Programmtext und Video eines Einführungsgesprächs zur Arbeit: Mais, Patricia Carolin (2021): Wahn. URL: https://www.youtube.com/watch?v=w8lztlGDuoQ [17.01.2022].

65 Systemrhizoma (2020): Unlimited Traces. URL: https://www.systemrhizoma.com/un-limited-traces [17.01.2022].

Im einen Fall sorgen Projektionstechnik und ein zweiphasiges Arbeiten, das erst einen Film, dann eine Bühnenperformance entwickelt, dafür, dass die getrennten Räume sich dennoch ausschnitthaft überlagern. Im anderen setzt Video-Editing, teils per Splitscreen, teils sequenziert, die Performenden zu David Bowies *Let's Dance* und *Safety Dance* von Men Without Hats zusammen. Beide Arbeiten versuchen aus der Not eine Tugend zu machen, indem sie die prekär gewordene Verbindung der Beteiligten zum Thema erklären. *Wahn* sollte sich ursprünglich mit exponierten Körpern in ethnologischen Sammlungen beschäftigen, doch nun ging es um den Rückzug des Körpers und darum, was in diesem Zustand noch möglich ist.

Besinnung auf die eigenen Bedingungen ist in der Gegenwartskunst ein durchaus konventioneller Vorgang, und es besteht stets die Gefahr, dass sie zu einer leeren Geste verkommt: Kunst, die behauptet, sich der Welt anzunehmen, indem sie ihre eigenen Probleme für allgemein ausgibt – und damit auch insinuiert, ihr Dennoch-Stattfinden enthalte schon den Keim einer Lösung für die ganze Gesellschaft –, missversteht die Beziehung zwischen der Selbstbezüglichkeit ästhetischer Form und der präzisen Öffnung, derer es bedarf, damit Wirklichkeit in sie eindringt, ohne bloß zur Authentifizierung benutzt zu werden. Doch in der Coronapandemie *sind* die Schwierigkeiten, vor denen die Live Arts stehen, tatsächlich Schwierigkeiten, die das Leben vielerorts daran hindern, einfach so weiterzugehen. Und Wege, mit diesen Schwierigkeiten zurechtzukommen oder ihnen gar eine unverhoffte neue Leichtigkeit zu entwinden, haben eine Relevanz über den Spielbetrieb der Kunstinstitutionen hinaus. Die Krise der Versammlung wirft, in einer lange nicht erlebten Radikalität, die Frage nach dem *und* von »Kunst und Leben« auf – nach jenem Zusammenhängen einer künstlerischen Arbeit mit sich und mit der Welt, das der Begriff Dramaturgie meint: Wie lässt sich unter den gegenwärtigen Produktions- und Aufführungsbedingungen überhaupt Zusammenhang organisieren? Wie entstehen raumzeitliche Gefüge, Spannungsbögen, Sinnfälligkeiten? Was wird aus dem Konstrukt »geteilte Zeit«? Was heißt Responsivität, was Partizipation?

Eine Arbeit, die das Zusammenhängen durch die Zeit direkt zu ihrem Anliegen machte, war das zum Abschluss des MaerzMusik-Festivals 2021 realisierte *Timepiece*.[66] Der Komponist Peter Ablinger hatte 2012 die Idee, die Zeitansage der BBC live und »in Echtzeit« aufzuführen. Was damals wie eine witzige, in ihrer ausgestellten Reflexivität kokette Ästhetisierung von Infrastruktur erschien, erhält in Zeiten der Coronapandemie eine dramaturgische Dringlichkeit. Da die Umstände es verboten, sich zu vielen an einem Ort zu versammeln, bot das episodische Nacheinander der Serie formale Zuflucht für ein großes Kollektivprojekt: Vom 27. März um 20 Uhr MEZ bis zum 28. März um 24 Uhr MESZ begaben sich sukzessive mehr als 130 Musiker*innen und Sprecher*innen auf die Drehbühne des Hauses der Berliner Festspiele, um dort, von Instrumentalmusik begleitet, in vielen Sprachen die jeweils aktuelle Zeit zu sagen. Mittendrin »verschluckte« die Umstellung auf Sommerzeit eine Stunde.

---

66 Polzer, Berno Odo/Kötter, Daniel/Ablinger, Peter u.a. (2021): Time Piece. URL: https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_334375.html [17.01.2022]. Die gesamte Performance ist in drei Videos online einsehbar unter: URL: https://www.youtube.com/watch?v=j5JOBp62iYE, https://www.youtube.com/watch?v=TKHE17xJ9DI, https://www.youtube.com/watch?v=fOb0XkVQT90 [17.01.2022].

Immer wieder rückt die sich mitdrehende Kamera die leeren Sitzreihen des Theatersaals in den Blick. Die per Livestream übertragene Aufführung macht die Freiheit, die der Online-Modus gewährt, besonders präsent. Mehr noch als bei Performance-Installationen, wo Besucher*innen nach Belieben kommen und gehen können, schnurrt der von einzelnem Körper zu einzelnem Körper geknüpfte Faden der Zeitansage ins Leben derjenigen, die dem Stream folgen, hinein und läuft dann darin mit – nicht nur *@home*, sondern *@myownlifethatgoeson*. So schön und differenzreich die Darbietung gerät, kann es über die vielen Stunden gar nicht ausbleiben, dass sie sich in das diskrete Nebenher einer Uhr zurückzieht. Konzentrierte Aufmerksamkeit lohnt dabei zwar durchaus: Wer hinschaut, erlebt die Wechsel zwischen den Performer*innen, die *cues*, die sie einander durch Blicke, Lächeln, Kopfbewegungen bei der Ablösung geben, das Auf- und Abbauen von Instrumenten, verschiedene Stile des Maskenabsetzens, auch mal ein Abwischen der Tischfläche, wo der Vorredner die Hände hingelegt hatte. Und neben ihren Stimmen sind auch die Physiognomien der auf jeweils einem von zwei Stühlen am Tisch Sitzenden als Verkörperung der vielleicht abstraktesten Information, die der infrastrukturell betreute Alltag uns mitteilt, äußerst attraktiv. Streng genommen gibt es nicht eine einzige Zehn-Sekunden-Sequenz, die man verpassen möchte. Und dennoch stört das Versäumen nicht, organisiert die Dramaturgie der Arbeit selbst jenen Rand, an dem man sie mal mehr, mal weniger mitbekommt.

Zeit – so der Eindruck, den *Timepiece* hinterlässt – führt uns nicht dadurch zusammen, dass staatlich autorisierte Institutionen aufwendige Maschinen unterhalten, damit ein globales logistisches System unter allen Umständen exakt funktioniert (dieser ökonomisch-politisch-technologische Apparat steht hinter dem Singular »die Uhrzeit«[67]). Zeit gestattet es uns, einander dabei zu ersetzen, einen Ball im Spiel zu halten. Was der Ball ist und wie genau das Spiel geht, darf umso offener bleiben, je mehr wir das Ersetzen selbst zu genießen verstehen und je besser wir darin werden, das An-jemanden-Übergeben als dramaturgische Form zu kultivieren. Live Arts in den Zeiten der Coronapandemie entdecken etwas wieder, das in den Veranstaltungsroutinen des Kulturkalenders vielleicht zu selbstverständlich geworden war: dass ein performanceästhetisches Verhältnis zu Zeit diese nicht souverän in eine Form bringt wie die Winkel und Proportionen einer geometrischen Figur, sondern *im* Sichentziehen niemals fassbarer Gegenwart Lebenslinien aufeinander bezieht. »Von *life lines* zum *life of lines*« könnte ein Motto lauten.[68]

Dramaturgie sieht sich heute in der Sorge um eine Form auf das (Über-)Leben zurückgeworfen. Das scheint einem kritischen Prozess, der vor der Pandemie in den Live Arts begonnen hatte, entgegenzukommen und verbindet sich womöglich damit. In einer Serie von Interventionen aus dem Publikum und aus den Ensembles heraus waren die Wahl künstlerischer Mittel, die Besetzung von Rollen und die Methoden künstlerischen Arbeitens im Namen ethisch-politischer Kriterien infrage gestellt worden: Warum schminkt ihr die Gesichter weißer Schauspieler schwarz wie beim »Blackfacing«? Warum engagiert ihr fast nur Weiße, und wenn doch jemand eine andere Hautfarbe hat, muss er oder

---

67 Vgl. van Eikels, Kai (2020): Synchronisieren. Ein Essay zur Materialität des Kollektiven. Berlin.

68 Vgl. Ingold, Tim (2015): The Life of Lines. London u.a.

sie klischeehafte »Andere« verkörpern? Warum erzählt ihr obstinat heterosexuelle Liebesgeschichten aus Europa als »universal«? Warum gilt es bei euch als normal, dass auf Proben Männer psychische Gewalt gegen Frauen ausüben? Einige der Kulturschaffenden, an die diese Fragen gerichtet wurden, wiesen sie brüsk zurück mit dem Argument, es handle sich um eine Verletzung der »Kunstfreiheit« oder gar der »ästhetischen Autonomie« – als bestünde Freiheit darin, sich keine Einwände anhören zu müssen, und als sei Ästhetik ethisch-politisch neutral bzw. ihre Neutralität etwas anderes als bourgeoise Ideologie.

Die Hartnäckigkeit, mit der eine wachsende Zahl von Leuten innerhalb wie außerhalb des Betriebs die Kritik wiederholten, brachte dann doch allmählich eine Umorientierung in Gang. Dramaturgie – das zeichnet sich mittlerweile ab – besteht in einem Vermitteln zwischen den sozialen, politischen, ökonomischen Verhältnissen, die die materielle Wirklichkeit künstlerischen Produzierens bestimmen, und dem, was künstlerische Arbeiten an überzeugenden, ggf. auf überzeugende Weise scheiternden Formen zu finden vermögen. Die Hindernisse, die das eingeschränkte Zusammenleben während der Pandemie den Live Arts in den Weg stellt, erzwingen ein Nachdenken über Form, das körperliche Konsequenzen berücksichtigt. So frustrierend es für Künstler*innen sein mag, mit dem besonderen Wissen und Können, das sie in teils langjähriger Arbeitserfahrung gewonnen haben, plötzlich in der Klemme zu stecken, kommt dieses Nachdenken doch der dringend erforderlichen Neuermittlung von Dramaturgie zugute.

Eine sehr direkte Suche nach Form in Bezug auf körperliche Konsequenzen verfolgte *Carrying My Father* von der niederländischen Zirkusgruppe *There There Company*. Vier Artisten luden dafür ihre Väter ein, die professionelle Tätigkeit ihrer Söhne körperlich nachzuvollziehen und zusammen eine akrobatische Choreografie zu erarbeiten. Ähnlich wie seinerzeit bei der *King-Lear*-Version *Testament* von *She She Pop* wurde auch hier die Komplexität intergenerationeller Verhältnisse in eine ebenso unterhaltsame wie aufschlussreiche performative Situation übersetzt. Das heikle Gleichgewicht aus Liebe, Sorge, Wunsch nach Unabhängigkeit, Konkurrenz und Konflikt kommt zum Ausdruck in den Schwierigkeiten, körperlich eine Balance zu finden und zu halten, einander zu vertrauen, die eigene Schwäche und Unsicherheit zuzugeben, Berührungen zuzulassen, die nicht von Männlichkeitsklischees gedeckt sind, jedes Wochenende viel Zeit zusammen zu verbringen und dabei doch anzuerkennen, dass es bis zur Premiere eine Frist gibt, wie auch die bleibende gemeinsame Zeit überhaupt schließlich knapp gewesen sein wird.

Die Dramaturgie von *Carrying My Father* ergibt sich aus den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Tragens. Herauszufinden, was geht, verlangt in jedem Moment Rücksicht auf vielleicht irreversible Folgen. Die porösen Knochen der alten Männer schränken die Freiheit, riskantere Dinge auszuprobieren, erheblich ein, denn während Fallen sonst zum Alltag der jungen Akrobaten gehört, droht nun bei Unfall ein fataler Bruch. Ebenso klar ist, dass durch die künstlerische Arbeit etwas mit der persönlichen Beziehung geschieht, dessen positiven Ausgang die allgemein gute Stimmung nicht garantiert. Der dokumentarische Online-Filmessay zur Arbeit, in dem Väter wie Söhne ausführlich zu Wort kommen,[69] zeigt in den Gesichtern auch Anspannung, das Verkniffene eines La-

---

69 There There Company (2021): Carrying my father. URL: https://vimeo.com/476284546 [17.01.2022].

chens, das Schwanken zwischen echter Zuversicht und taktischer Beteuerung. Und er fängt den Moment der Krise ein, als die Schutzmaßnahmen eine Aufführung verbieten, gefolgt von der Erleichterung, dass sie dank Lockerungen dann doch stattfinden kann.

So stehen schließlich Väter wackelig auf den Schultern ihrer Söhne oder rollen in deren Schoß. Diese Umkehrung der filialen Metapher macht schmunzeln, und wenn alle acht Performer einen Ensembletanz in weißer Feinripp-Unterwäsche vollführen, scheint die Chance zur Versöhnung in der generationenübergreifenden kindlichen Freude an Albernheiten zu liegen. Bei aller Fröhlichkeit blitzt in *Carrying My Father* aber immer wieder auf, was die Komplikationen durch COVID-19 in Erinnerung rufen: Die Familie als Sorgegemeinschaft ist zwar traditionell Lösung eines Problems, doch sie bleibt als Lösung auch ein permanentes Problem. Abhängig von den jeweiligen Herausforderungen wird es immer wieder neu darauf ankommen, für das Nebeneinander der Generationen eine Praxis der Gastfreundschaft zu (er-)finden, die es den Körpern ermöglicht, unter einem Dach zu verweilen – sei es das Dach eines Wohnhauses oder das einer Veranstaltungshalle.

Die Frage, inwieweit Verantwortung tatsächlich die Güte von Antworten meint, stellte sich in den Live Arts schon vor der Verlagerung ins Internet. Eine Qualität von Christoph Schlingensief, dessen schmerzliches Fehlen in kaum einer Diskussion über politische Interventionskunst im deutschen Sprachraum während der letzten Jahre unerwähnt blieb, bestand darin, auf Entwicklungen, die sich aus oft grob konzipierten Ausgangsarrangements ergaben, spontan zu reagieren und dem Verlauf so Wendungen zu geben, die Situationen zuspitzten, zu Übersprungshandlungen Beteiligter führten und der Aktion dadurch ihre politische Schärfe verliehen. Die Integrität eines Künstlers, der sich innerhalb der von ihm geschaffenen Unsicherheitszonen selbst aussetzte, machte erst vertretbar, was ansonsten fahrlässig gewesen wäre. Ethisch-politisch ist für Live Arts die Figur des*der Performenden sogar wichtiger als die des*der Konzipierenden, da sich erst in der zeitlichen Entfaltung, in Interaktion mit Publikum bzw. Partizipierenden die Begegnungen ergeben, in denen die Künstler*innen ihre Ansprüche bewahrheiten oder verfehlen. Online- und Hybrid-Formate begünstigen das, denn sie bieten die Option, den integrierten Chat und andere Feedback-Tools einzubeziehen. Tatsächlich nehmen die Besucher*innen sich in ihren Chat-Kommentaren die Freiheit heraus, nicht bloß den Wünschen der Künstler*innen gemäß inhaltlich über die Aufführung zu diskutieren. Von hemmungslosem Lästern bis zur Verselbstständigung der Unterhaltungen, die der Performance die Aufmerksamkeit stehlen, kann alles passieren, und es kommt dann darauf an, ob solche Beiträge tatsächlich eine merkliche Auswirkung auf die Aufführung haben oder jedenfalls eine Anerkennung vonseiten der Performenden erfahren, die nicht kosmetisch aufgesetzt wirkt.

Blogger*innen und Online-Journalist*innen haben gelernt, das Reagieren auf Kommentare zu ihren Artikeln als Teil ihrer Arbeit zu begreifen. Das hat zu offeneren, demokratischeren Diskursen geführt, aber auch problematische Manipulationsstrategien gefördert. So gehört es mittlerweile zur Rhetorik rechter Online-Kolumnistik (wie etwa Bari Weiss sie bis zu ihrem Weggang bei der *New York Times* betrieb), rassistische, sexistische oder klassistische Aussagen zu machen, von denen klar ist, dass sie aggressive Protestkommentare provozieren – versehen mit »prophetischen« Anmerkungen wie »I

will inevitably get called a racist for this« –, um dann unter diesen Kommentaren die unbeholfensten herauszupicken und sie in einem folgenden Artikel als repräsentativ für den linken politischen Gegner hinzustellen und zu »kritisieren«.[70] Die Vorhersehbarkeit von Wirkungen und die Option, durch die Zeit, die zum Antworten bleibt, geschickt diejenigen Ausschnitte des Feedbacks zu wählen, an die anzuschließen der eigenen Agenda opportun ist, radikalisieren etwas, das schon bei Improtheater und nicht wenigen partizipativen Performances problematisch sein konnte: Im Anschein eines unschuldigen Spontanen sorgt routinierte Technik dafür, dass Profis das Geschehen in hohem Maße kontrollieren.

Wir stehen erst am Anfang einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Form im Hinblick auf materielle Konsequenzen, aber ab jetzt werden Live Arts und Net Arts sie womöglich stärker gemeinsam unternehmen. Die vergangenen beiden Jahre standen, sehr verständlich, noch stark im Zeichen des Versuchs, Theater, Tanz, Performance Art und andere etablierte Genres onlinetauglich zu bekommen. Das muss indes nicht die vorherrschende Perspektive bleiben. Eine unscheinbare, in ihrer Unscheinbarkeit wegweisende Arbeit von jemandem mit dem fein gewählten Namen *American Artist* deutet an, wie ein bestimmter Rückzug aus den Konventionen von Netzpräsenz den Ort für eine Live-Performance konfiguriert. »Hey, Mom«, beginnt ein Social-Media-Post der*des Künstler*in, der zur »Online-Performance« *A Refusal* gehört.[71]

> I'm calling the artwork »A Refusal« in reference to an article I read called *Care Work and the Stakes of Social Media Refusal*. Instead of posting images as I usually do, each image will be replaced with a blank blue rectangle […]. Each of these images will be printed out like a regular film photo and archived in a photo album. These will be the only copies of the photos. In order for someone to see the photos they must actually meet me and see them first hand from my album. Next time I come to visit I will definitely bring this album with me! I realize you are one of the few people who will be emotionally affected by my refusal of social media so let's make sure to keep in touch more often and Skype more often, and rely less on distant and removed images from my public feed. Love you :)

Bemerkenswert ist *A Refusal* dafür, dass die Verweigerung sich hier nicht als souveräne Geste eines heroischen Subjekts an die Welt adressiert, als böte diese Adressierung ernstlich die Möglichkeit, die Verbreitung der Nachricht an konkrete andere Menschen über soziale Medien zu umgehen. Es handelt sich um die Aktion eines Menschen, der weiß, für wie wenige andere Menschen sie von Belang sein wird – und wie diese wenigen ein Publikum sind, das nicht aus einer imaginierten Öffentlichkeit der anonymen Menge herbeigeströmt kommt wie die Besucher*innen des bürgerlichen Stadttheaters, sondern umgekehrt aus persönlichen Beziehungen heraus einen Schritt ins Öffentliche tut, wo die künstlerische Arbeit ihnen diesen Schritt zeigt. Der Nachricht an Mama folgen auf der Webseite Beispiele von Facebook-Posts, die statt Fotos blaue Rechtecke zeigen, und

70 Vgl. Tolentino, Jia (2019): The I in the Internet. In: Dies.: Trick Mirror. Reflections of Self-Delusion. New York City. 8–37, hier 24–26.

71 American Artist (2015/16): A Refusal. URL: https://americanartist.us/works/a-refusal [17.01.2022].

ein Video, in dem *American Artist* das eigene Projekt aus der Perspektive einer evangelikalen »Church of Social Media« (respektive »People's Sanctuary for Capitalist Networking Economies«) denunziert.

Es fiele leicht, in *A Refusal* eine aparte, vielleicht rührende, aber marginale Variante gängiger Medienkritik zu sehen. Doch beweist die Arbeit einen wachen Sinn dafür, dass man Kunst nicht einfach »digitalisieren« kann, ohne das Verhältnis von öffentlich und privat anders zu denken: Dramaturgie *beginnt woanders*, wenn die Körper, um die es geht, nicht mehr als Abgeordnete der Menschheit in Erscheinung treten, sondern als dasjenige zählen, worin die Konsequenzen künstlerischer Arbeit sich zutragen. Sie beginnt womöglich dort damit, ein Konzept zu ersinnen, wo früher »Öffentlichkeitsarbeit« kurz vor der Premiere schnell noch was vermitteln wollte. Wie viele Performances hätten davon profitiert (und womöglich neues Publikum erschlossen), wenn die Künstler*innen E-Mail- oder SMS-Kommunikation mit ihren Eltern als Pressetext benutzt hätten – und aus diesem Text ein peinlich gutes Stück entwickelt?

7 Cringe und *glitch*: Von den Kräften des Schiefgehens

Zur Geschichte der Live Arts gehört eine produktive Spannung zwischen der Theatersituation und dem, was Aufführungen in, mit und aus ihr jeweils machen. Schon die Theateravantgarden des 20. Jahrhunderts gewannen ihr ästhetisches Profil in einer oft polemischen Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Schauspiel, Ballett oder Musiktheater. Die Konstitution des bürgerlichen Theaters erwies sich dabei als äußerst robust: Von Piscators politisierter Revue-Ästhetik über Futurismus, Dada und die Bauhaus-Experimente mit Figuren bis zu den partizipatorischen Ritualperformances der 1970er Jahre war es möglich, das eigene Programm immer wieder mit Bezug auf denselben Gegner zu formulieren, weil die Schaubühnen ihren Kanon obstinat weiterspielten. Diese zähe Kontinuität hängt mit den Theaterhäusern als architektonischen Gebilden und als Institutionen zusammen, und ihre Wirkung erstreckt sich auch über die Gebäude hinaus: Theater steht für eine überaus solide Situation, die praktisch überall abrufbar ist, wo einige Menschen als Performende auftreten und den übrigen Anwesenden nahelegen, sich zu einem Publikum zu versammeln. Das kann ebenso in einem alten Bunker, in der Fußgängerzone oder im Wald geschehen wie in ausgewiesenen Kunsträumen. Die Szene des Theaters ist ein soziokulturelles Paradigma, in das bürgerliche Bildung viele von uns so sehr eingeübt hat, dass wir spontan mit dem entsprechenden Wahrnehmungsverhalten, der passenden Affektivität und den schicklichen Sinnstiftungsprozessen reagieren, sobald etwas szenische Form annimmt.

Weil das so zuverlässig funktioniert, konnten die ästhetisch-politisch ambitionierten Arbeiten der Freien Szene den Akzent auf eine kritische Befragung, Dekonstruktion oder bewusste Verunsicherung der Theatersituation legen. Eine Stärke der neuen Formate wie des »Performance-Theaters«, des »Diskurstanzes«, der »performativen Installation«, der »One-on-one-Performance« bestand in den respektlosen Fragen, die sie dem Theater stellten: Kritik am Voyeurismus des Zuschauens, Verweigerung von Kulinarik und Virtuosität, stattdessen Einforderung einer aktiveren Einlassung, einer Ethik der Zeug*innenschaft oder der Partizipation; Aufbrechen eingespielter drama-

turgischer Muster zugunsten von Improvisation, interaktiver Aushandlung des Ablaufs oder Zufallsentscheidungen; Öffnung für das Nichtprofessionelle, Dilettantische oder für Expertisen aus anderen Praxisfeldern mit einer frühen Sensibilisierung für Fragen von *gender*, *race*, *class*, *(dis-)ability*, *age*; Ersetzung der Publikumsgemeinschaft und ihres Teil-Ganzes-Verhältnisses durch fragmentierte, einander überlagernde, mitunter widerstreitende Kollektivitäten. Begriffe wie Experiment, Ereignis, Wagnis unterstrichen die Bereitschaft der Künstler*innen, sich und den Besucher*innen ein erhebliches Maß an Risiko zuzumuten. Lange nicht alle Arbeiten wurden diesem Selbstbild tatsächlich gerecht, aber die Möglichkeit der Entgrenzung ausgehend von einer vertrauten, geliebt-gehassten Theatersituation bestimmte die Atmosphäre.

Die Situation der Online- oder Hybrid-Aufführungen scheint demgegenüber deutlich fragiler. Die verwendete Software ist störanfällig, vor allem bei höheren Teilnahmezahlen. Komplexere Arrangements aus Studiotechnik, Kameras, Mikrofonen und Rechnern vervielfachen die Fehlermöglichkeiten. Aber auch psychosozial unterscheidet sich die Teilnahme per Zoom und ähnlichen Programmen vom Theaterbesuch oder dem Sicheinfinden in anderen *art venues*. Obwohl mittlerweile immer mehr Leute Routine im Umgang mit den Apps entwickeln, prägt meist eine gewisse Verlegenheit die Ausgangssituation, die ohne einen Prozess der körperlichen Synchronisierung beim Versammeln auskommen muss und auch keine der traditionellen Auftakt- und Auftrittslösungen gestattet. Statt eines Vorhangs, der sich hebt, gedimmten Saallichts oder schon vorab hörbarer Schritte beim Gang auf die Bühne erhält man etwa bei Laila Solimans *Wanaset Yodit* ein Päckchen mit Kaffeepulver und Weihrauchstäbchen zugeschickt, um durch eigene Vorbereitung eine Atmosphäre zu schaffen, bei der Aromen für Einstimmung sorgen.[72] Henry Hytt überrumpelt die Zuschauer*innen seines »test run« *Killer Image* damit, dass er, während sie online zusehen, wie maskierte Gestalten seinen Kopf in Farbeimer tauchen und ihn BDSM-mäßig traktieren, plötzlich leibhaftig bei ihnen vorbeigelaufen kommt, und aus dem erschrockenen Stottern dieses Moments heraus beginnt die Interaktion.[73]

Tatsächlich kann die offensive Einlassung auf die *cringy qualities* der neuen Live-Situation interessante Perspektiven eröffnen. Mara Genschel betritt in *Das narzisstische Publikum* eine Zoom-Sitzung, bei der sämtliche anderen Teilnehmer*innen ihre Kameras und Mikrofone deaktiviert haben.[74] Die Abwesenheit eines sicht- und hörbaren Publikums setzt auch die Präsentationsskills der Sprecherin außer Kraft. Anstelle einer ge-

72 Solimans, Laila (2021): *Wanaset Yodit*. URL: https://www.kampnagel.de/de/programm/wanaset-yodit-home-version [17.01.2022].

73 »It was funny to notice that, if you enter the room and people realize that they see you on the screen but also in actually the same shared space, they literally first don't know where to look: to the screen or to you. Then there was often this kind of relieving moment, which would start an interaction, when they themselves noticed the confusion that had trapped them.« Fotos Hytt, Henry (2021): *Killer Image*. URL: https://henrihytt.wordpress.com/2021/04/27/killer-image [17.01.2022].

74 Genschel, Mara (2021): *Das narzisstische Publikum*. 9-teilige Videointervention im Auftrag des INMM Darmstadt im Rahmen der 74. Frühjahrstagung »Verflechtungen. Musik und Sprache in der Gegenwart«. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLmDjVDMo3DPraJC_YPPnoBAurwoGJpBZ_ [17.01.2022].

schmeidigen Einleitung ruft sie hilflos »Hallo … hallo … hallo …?« in den echolosen Nichtraum, schaltet dann in einem Fluchtreflex die eigene Kamera ab, ehe sie einen zweiten Anlauf unternimmt und eine Erklärung stammelt (»wurde kurzfristig gebeten, hier so ein Interventions…«). Schlecht vorbereitet, hatte sie sich, wie sie zu verstehen gibt, auf die Produktivität eines improvisierten Gesprächs verlassen. Doch genau das läuft auf Zoom so nicht. Das Fehlen einer körperlich navigierbaren Gruppendynamik entlarvt gnadenlos die rhetorischen Manöver, mit denen man sonst eine Tagungsdiskussion, einen Publikumsdialog oder *artist talk* bestreitet. Die Suggestivsätze bleiben im Leeren hängen. Niemand greift die angefangenen Phrasen auf und rettet sie aus ihrer inhaltlichen Vagheit in die Normalität des gemeinsam Unterstellten.

Als schließlich doch hier und da in den übrigen acht Kacheln Bilder erscheinen – stets Genschel in einer anderen Version –, vervielfältigt das die Fremdschämmomente. Die neunteilige Serie kombiniert etablierte Formen des Komischen (etwa eine slapstickhafte Sequenz, in der die Akteurin sich erfolglos bemüht, eine Papptafel mit aufgeklebten Notizen inmitten zahlreicher anderer zu befestigen) mit den Zoom-spezifischen Qualitäten von Peinlichkeit: verpatzte Anschlüsse, weil jemand nach kurzer Pause noch weiterredet, während schon jemand anderes das Wort ergriffen hat; Gesten, die nicht die Rede unterstützen, sondern sich seltsam verselbstständigen, da die Hand viel näher vor der Kamera ist als das Gesicht; das unkontrollierbar Mitteilsame des Orts, wo man vor dem Rechner sitzt (»Das ist nicht meine Wohnung hier, das ist auch nicht mein Atelier, ich … konnte noch nicht mal erklären, was das hier eigentlich genau ist«); private Handlungen, die man ausführt im Glauben, man sei nicht zu sehen usw.

Das narzisstische Publikum testet nicht nur die Möglichkeiten, das Cringe-Potenzial von Videokonferenzen in letztlich doch genießbare Komik zu übersetzen, indem Genschel von Loriot bis zu autodekonstruktiver Lyrik diverse Register zieht. Die Arbeit unternimmt Grundlagenforschung für *good practices* im Umgang mit Zoom dadurch, dass sie das Konferenzszenario ausgehend von einer Situation vollkommen fraglicher Anwesenheit entwickelt. Das berühmte »Who's there?«, mit dem *Hamlet* einsetzt, hat hier nicht die gespenstische, genuin unheimliche Qualität der Theaterbühne, von der jeder Auftritt profitiert. Die synthetisierte Gegenwart von Zoom setzt die beteiligten Körper dem Horror einer Situation aus, für die niemand Verantwortung trägt. Durch ein technisches Arrangement, das es ermöglicht, sich der Position des Angesprochenen zu entziehen, der Veranstaltung in einer Stellung beizuwohnen, bei der man die Antwort nicht einmal schuldig bleibt, sondern diesseits des Schuldigwerdens verharrt, *objektiviert* Zoom das Unverantwortliche. Genschels fingierte Sitzung, bei der sämtliche User*innen-Namen »Das narzisstische Publikum« lauten, entstellt eine Wahrheit dieses Zusammenkommens zur Kenntlichkeit: Auf Zoom sind alle Publikum, kraft technischer Setzung. Wer eine andere Rolle einnehmen will oder soll, muss sich in eigener Anstrengung aus dieser Sphäre der Nur-so-Zugeschalteten herauswinden und allein mittels des eigenen Körpers behaupten: Hier, an diesem Ort, von dem aus ich agiere, ist jetzt die

Szene.[75] Kein »Raum des Erscheinens« geht dieser Selbstbehauptung voraus, empfängt die Körper.

»Es gibt kein ›euch‹«, steht zum Ende von *Das narzisstische Publikum* im Fenster rechts unten, wo auf einmal die Namensschrift zu reagieren begonnen hat. Und gleich darauf, als letzte Reaktion: »Egal.« Diese Indifferenz, die hier den ironischen Endpunkt bildet, wäre der Ausgangspunkt für ein neues Nachdenken über die kollektive Wirklichkeit von Live Arts – über das Zusammenwirken der Anwesenden anlässlich einer Aufführung und über das Zusammenarbeiten im Produktionsprozess.

Das Peinliche ist ein Hinweis darauf, dass Zusammenleben nicht durch sauberes Ineinandergreifen funktioniert, sondern aus Unpassendem gefügt ist, das sich dennoch irgendwie trägt und halbwegs verträgt, zumindest eine Weile im Zusammenhang durch die Zeit schlittert. Der Begriff *Glitch* dient einer Reihe ästhetischer und politisch-theoretischer Strategien dazu, herrschende Vorstellungen »funktionierender« Systeme infrage zu stellen. Das Wort kommt vom jiddischen *glitsh* und meint Ausrutscher, also einen performativen Typ von Fehler, der zwar in Systemarchitekturen eingebaut sein kann, aber erst dort als solcher hervortritt, wo jemand das System als Infrastruktur bespielt bzw. mithilfe des Systems einen Auftritt organisiert. Es etablierte sich im Englischen als Bezeichnung für Versprecher von Radiomoderator*innen bei laufender Sendung, wanderte später in den Slang der Fernsehtechniker*innen ein und von dort ins Vokabular der NASA, wo man es auf maschinelle Fehler bezog. Im Originalkontext hat es eine Nähe zum *Freudian slip*, markiert das Präsens des Sprechen-Performens als glitschig.

In der elektronischen Musik zeigt das Genre Glitch, dass eine ästhetische Perspektive es ermöglicht, das Wahrnehmungsmuster umzukehren: Statt Ausrutscher als etwas zu betrachten, das in dramatisch-peinlicher Ausnahme eine Normalität unterbricht, lässt sich eine musikalische Textur aus ihnen komponieren.[76] *Glitch*-Ästhetik legt die schlüpfrigen Qualitäten von Technologien frei, sucht aktiv Momente, in denen Funktionen ins Schlittern geraten. *Glitch feminism* überträgt das auf soziale und politische Verhältnisse:

> In a society that conditions the public to find discomfort or outright fear in the errors and malfunctions of our socio-cultural mechanics – illicitly and implicitly encouraging an ethos of »Don't rock the boat!« – a »glitch« becomes an apt metonym. […] an error in a social system that has already been disturbed by economic, racial, social, sexual, and cultural stratification and the imperialist wrecking-ball of globalization – processes that continue to enact violence on all bodies – may not, in fact, be an error at all, but rather a much-needed erratum.[77]

75 Das Programm reduziert auch den Status des Hosts auf Administration; der Host ist kein Gastgeber, der Geladene empfängt, eher ein diskreter Drahtzieher, der im Wechselspiel mit beliebig ernannten Co-Hosts die Partizipationsmöglichkeiten reguliert.

76 Zu Verbindungen von musikalischen und anderen Glitch-Ästhetiken vgl. Volkart, Yvonne (2015): Sichtbarmachen, Verdunkeln, Materialisieren. Für eine Ästhetik der Störung. In: Springerin. Ausgabe 2/2015. Wien. 4–5.

77 Russell, Legacy (2020a): Glitch Feminism. URL: https://www.legacyrussell.com/GLITCHFEMINISM [17.01.2022].

Glitch schafft Gelegenheiten, um sich Zuschreibungen wie dem heteronormativen *binary body* und Markierungen nach Herkunft, Hautfarbe, Klasse, Alter, *ability* zu entziehen. Was bei Mara Genschels *Das narzisstische Publikum* im Verlegenheitsbild eines schwarzen Musters aus abgeschalteten Kameras erscheint, könnte ebenso Konstellation einer Freiheit sein, sofern es gelänge, einen kollektiven Gebrauch vom Sichentziehen der Einzelnen zu machen. Wie Legacy Russell in ihrem *Glitch Feminism Manifesto* betont, liegt das emanzipative Potenzial eines Avatars darin, eine Maske aus Unbestimmtheit überzuziehen. »And so my twelve-year-old self became sixteen, became twenty, became seventy. I aged. I died. […] My ›female‹ transmogrified, I set out to explore ›man‹, to expand ›woman‹.«[78]

Zac Blas, von Russell als Beispiel angeführt, erarbeitet in *Facial-Weaponization*-Workshops kollektive Masken, deren Form durch das Verrechnen biometrischer Daten mehrerer Gesichter ermittelt wird. Unlesbar für Gesichtserkennungssoftware, sind solche *glitched faces* gut zu verwenden für »public interventions and performances«.[79] Eine politische Ästhetik des Avatars auf der Höhe der heutigen technologischen und technosozialen Optionen bringt die Maske, eines der ältesten Theatermittel, erneut ins Spiel. Mit dem Avatar holen Menschen sich das Nichtmenschliche zur Hilfe, um die gesellschaftliche Determiniertheit ihrer Person zu unterbrechen. Durch die Maske sprechen heißt, das Gesicht zu verlieren – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne: Ich agiere abseits des Wiedererkennbaren, und ich rutsche damit aus all dem, was meinen Anerkennungsstatus ausmacht, heraus, wohin auch immer die Situationen mich gleiten lassen.

Die Weigerung, in der Öffentlichkeit eine medizinische Maske zu tragen, weil dies gefühlt die eigene Freiheit einschränkt, hat in Deutschland und vielen anderen Ländern die Ausbreitung der COVID-19-Pandemie gefördert. Während es in Japan seit Langem üblich ist, bei einer Erkältung andere durch eine Maske vor Infektionen zu schützen, blieb es in vielen Gesellschaften schwierig, den Vorteil einer technisch simplen und unaufwendigen Maßnahme zu vermitteln, die nicht von Ego-Bedürfnissen, sondern von Rücksicht auf andere ausgeht und deren Nutzen für jeden einzelnen Menschen durch einen genuin kollektiven Effekt zustande kommt (als FFP2-Masken verfügbar waren, die mehr Eigenschutz boten, trat dieser Aspekt einer kollektiv-effektiven Rücksicht vollends in den Hintergrund, und die unter die Nase gezogene Maske wurde zum Symbol des »ich halte mich pro forma an die Regeln«). Vielleicht besteht Aussicht, dass Kommunikation durch Avatare ein praktisches Verständnis für die kollektive Wirklichkeit der Maskierung entwickelt – gerade dann, wenn die Avatare aus dem Digitalen heraus körperliche Interaktionen umgestalten. Was sich hinter der Maske und durch deren kommunikative Interfaces ausbreiten kann, ist nicht zuletzt ein anderer, besserer Egoismus, dessen Freiheitsgenießen nicht zwangsläufig auf Kosten anderer geht.

So preist Russell das Raumgreifende, die Seinsmöglichkeiten Erweiternde von *glitch* im Unterschied zum symbolisch-imaginären ebenso wie körperlichen *manspreading* der patriarchalen Gesellschaft. Maskuline Dominanz werde ausgeübt über das Recht, *large* zu sein, Raum einzunehmen, nach Belieben zwischen Positionen zu wechseln und sich

78 Dies. (2020b): Glitch Feminism. London. 4.

79 Blas, Zac (2012–14): *Facial-Weaponization* Suite. URL: https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/ [17.01.2022].

dabei auch widersprechen zu können ohne Angst, dass man deshalb Privilegien abgesprochen bekäme. Alle anderen – Frauen, Queers, People of Color etc. – drängt das in Randbereiche, wo sie keinen Raum haben, das eigene Spektrum von Handlungs- und Seinsmöglichkeiten zu erfahren. »Patriarchy exercises its social dominance by taking up space as its birthright; when patriarchy comes into contact with whiteness, it leaves little room for anything else.«[80] In der Figur des Trolls expandiert dieses Machtverhältnis ins Internet. Die Inkonsistenz der Aussagen, mit denen Trolle weiblich gelesene oder queere Personen attackieren, ist kein spielerisches Erproben, wer man ist und wer man sein kann. Ein »Ich bin kein Sexist« oder »Ich bin schwul« im Anschluss an »Lutsch mir meine Eier« zielt lediglich darauf ab, die Adressierten zu überwältigen, indem es jeder verantwortlichen Zuschreibung entschlüpft. Ähnlich dem *gaslighting*, das Opfer dazu bringt, ihre Wahrnehmung anzuzweifeln, sollen solche Aussagen beim Gegenüber Verwirrung, Entrüstung, Hilflosigkeit hervorrufen. Im gleichen Atemzug zwingt der Troll Frauen durch brutale Fremdbezeichnungen seine Lesart ihrer Person auf (»Schlampe«, »Kampflesbe« o. ä.). Bemerkenswerterweise treten Trolle immer noch oft unmaskiert, mit Klarnamen-Profilen und authentischem *facepic* auf, was zeigt, wie sicher sie ihrer Ungreifbarkeit sind. Eine politische Ästhetik, die aus den Live Arts starke Impulse beziehen kann, entdeckt die Maske als Instrument der Verantwortung – als etwas, das durch die Antworten anderer geformt wird und so in einem gemeinsamen *glitching* zu Abweichungen von repressiver Selbstidentität befreit.

8 Avatare und Roleplay: Gemeinsames *World-Building*

Ungreifbarwerden durch Avatar-Masken kann eine Strategie sein, sich von dominanten Fremdzuschreibungen zu emanzipieren und gleichzeitig die eigene Vorstellung eines Selbst im Wechselspiel mit anderen zu erweitern. Auf der Spur einer solchen Strategie leiteten Elena Liebenstein, Miriam Coretta Schulte, Svenja Schulte und Tariq Bajwa in ihrem Audio-Workshop *Operation Alien Love #1* im Rahmen des *Nocturnal-Unrest*-Festivals dazu an, eigene Avatare zu erschaffen und darin gemeinsam Fragen von Intimität und Körperlichkeit zu erforschen. Inspiriert ist die Praxis von feministischen Science-Fiction-Autor*innen wie Octavia Butler und Ursula K. Le Guin, vor allem von deren Roman *The Left Hand Of Darkness*. Die Zoom-Videoübertragung blieb deaktiviert, sodass die Teilnehmenden sich auf die Stimmen der Anleitenden und der übrigen Teilnehmer*innen und auf die eigene Imagination konzentrieren konnten. Über drei Stunden, abwechselnd zwischen Plenum und verschiedenen Breakout-Sessions in kleineren Gruppen, wurden Namen und *signature sounds* gefunden, die Erscheinung, Bewegungen und Charakteristika des Avatars in der Fantasie ausgestaltet. Dass die anderen nicht visuell präsent waren und auch der eigene Körper in der Gewissheit agierte, für die anderen nicht sichtbar zu sein, unterstützte die Bemühungen, die gewohnte Selbstwahrnehmung im Spiegel zugeschriebener Geschlechtlichkeit abzustreifen, wenn dies auch nur für kurze Phasen gelang. Zwar ist die menschliche Stimme nicht minder gegendert als das Aussehen, die Aufmerksamkeit aber darauf konditioniert, Zuordnungen vor allem

80 Russell (2020b). 20.

im Angeblicktwerden und Blicken zu verorten. Die Abkehr vom Sehen schützt zudem vor der Gefahr, dass das Anderswerden sich im Imitieren erschöpft (»ich laufe so, wie eine Raupe kriecht«). Wenn ich ein Wesen werden will, das es noch nicht gibt, so muss das Werden sich vom Mimetischen lösen.

Ein ähnliches Format mit dem Titel *Research On Unstable Ground* wurde 2021 vom Performance-Kollektiv *ScriptedReality* (Ruth Schmidt, Tilman Aumüller und Arne Salasse) initiiert. Es umfasste einen Lesekreis und ein *Live Action Role-Play* (LARP) im Rahmen der »Sumpffestspiele« im Studio Naxos. In mehreren Zoom-Sitzungen und Workshops diskutierten die Teilnehmenden Texte (u.a. von Lynn Margulis, Scott Gilbert, Anna Tsing), ersannen mit Bezug auf die Lektüre schrittweise gemeinsam eine Welt und entwarfen für sich Charaktere, die darin lebten. Durch diesen geduldigen Austausch ging es nicht allein um Aussehen und Persönlichkeit der Charaktere, sondern auch um ihre Herkunft und Lebensgeschichte, deren Verflechtung mit den Lebensläufen anderer und die Aufgabe der Figur innerhalb des LARP, um die Konvergenzen oder Divergenzen individueller und kollektiver Ziele. Die Figuren waren nicht auf die menschliche Spezies beschränkt, sondern konnten ein Stein, ein Konzept, ein Molekül oder ein Hybrid aus Mensch und Tier sein. Eine Aufgabe bestand darin, sich zu überlegen, wie der eigene Charakter mit dem Sumpf in symbiotischer Verbindung steht: Zu welchen Regionen oder Substanzen des Sumpfs unterhält man eine lebenswichtige materielle oder immaterielle Beziehung? Gleichzeitig entwickelte jeder Charakter eine eigene Research-Praxis, mittels derer der Sumpf, seine Bewohner*innen oder er selbst erforscht werden konnte – um das Nichthumane auch als Beobachtungs- und Erkenntnisinstanz einzuführen. Kommunikation über die in der Gaming-Szene beliebte Discord-App flankierte den Prozess. Schließlich kamen alle in den teilweise zum Sumpf verwandelten Frankfurter Naxos-Hallen zusammen und versuchten sechs Stunden lang, in gemeinsamer Anstrengung den Sumpf vor dem Austrocknen zu retten und ihre Geschichten einzeln und gemeinsam weiterzuspinnen. Publikum gab es, wie bei LARPs üblich, keins; eine geringe Anzahl von Personen konnte aber nach einer gewissen Zeit den Sumpf als Gäste mit zugeteilten Charakteren betreten und mit den Spielenden in Kontakt treten.

Die Ästhetiken des Performancetheaters in der Freien Szene haben sich in den 1990er Jahren wesentlich durch Abgrenzung zur schauspielerischen Rolle konturiert. Das Reale dominierte über die Fiktion, sei es in Form des Dokumentarischen, in überdeutlichen Brüchen der Darstellung oder in der geständnishaften, lustvoll entblößenden Einbeziehung des Persönlichen in eine erzählte, oft auch nur anzitierte Geschichte. Beeinflusst durch Gaming und Role-Play lässt sich in jüngerer Zeit dagegen ein affirmatives Verhältnis zu Rolle und Fiktion erkennen – allerdings mit klaren Unterschieden zum bürgerlichen Schauspiel. Denn diese Praxis zielt keineswegs darauf ab, von Autor*innen verfasste *dramatis personae* technisch gekonnt so zu verkörpern, dass dies ein Publikum überzeugt oder beeindruckt. Der Prozess versteht sich aus den subjektiven und intersubjektiven Perspektiven der Spielenden. Statt eines Spannungsfelds zwischen perfektem Produkt und spektakulärem Scheitern, wie ambitioniertere Stadttheaterarbeit es aufbaut, navigiert die Entwicklung eine Situation, die *peinlich wäre*, wenn nicht alle Beteiligten sich so darauf einließen, dass die Außenposition desjenigen, der sie durch sein Urteil diskreditieren könnte, unbesetzt bleibt. In einer solchen Atmosphäre vorsätzlich suspendierter Ordnungsprüfung (genau das meint hier *Spiel*) wird es möglich, die

glitch-Momente der eigenen Daseins- und Verhaltenskompetenz zu finden, die Grenzen dessen zu verschieben, was man ist, was man nicht ist und was zu werden man sich vorstellen kann.

Der künstlerische Umgang mit Role-Play in den Live Arts grenzt sich damit auch von Immersionsphantasmen ab, die kommerzielle Gaming-Kultur stark propagiert. »Das ist so eine unmögliche und fast schon paradoxe Aufgabe«, kommentiert Tilman Aumüller von *ScriptedReality*, »Live Action Role-Play, wie es oft gewünscht wird, als die Herstellung einer geschlossenen Fiktion, wo die Literatur wirklich wird und die Menschen eine komplett andere Subjektivität erzeugen, in die sie eintauchen – das halte ich für Blödsinn.« Die ästhetische Qualität des LARPs liegt gerade nicht darin, dass es die Ansprüche, an denen ein Illusionstheater stets scheiterte, weil die Illusion dann doch nie vollkommen war, schließlich partizipativ einlöst. Es geht, umgekehrt, darum, die Dynamik jenes *bleed*, als die das Aufweichen der Grenze zwischen Spieler*in und Charakter im LARP bezeichnet wird, ins Leben hinein zu verfolgen – sensibel dafür zu werden, wie viel »wackliges«, unsicher schlitterndes Rollenspiel in sozialen Situationen dennoch funktioniert, weil die Reaktionen der anderen es akzeptieren, und wie eine Selbst-Performance sich entlang dieses Schlitterns stabilisiert.

McKenzie Wark beschreibt in einem Online-Vortrag in diesem Sinne ihre Erfahrung des »early transitioning« als »LARPing«:

> The seemingly natural performances I do now are a product of learning to myself as a role, and then forgetting that it's a role. It's for anyone as it is for anyone more or less at home in their own skin, we forget that our selves are kind of historical fabulations that we worked on. So, in the metaphorical sense there's a bleed or there was. What was for a while live action roleplay in everyday life just became everyday life. What was a role actually seems like just me now. Changing your gender as an adult is actually a good way to be reminded that what we take to be our selves are roles that become habits.[81]

Das Kunstkollektiv *omsk social club*, das beim Online-Symposium *Blend & Bleed: On Transreality and Pervasive Play* mit Wark zusammen ein Panel bestritt, unterscheidet zwischen dem klassischen LARP und Real Game Play: »A live action role-playing game (LARP) is a form of role playing game (rpg) where the participants physically act out their characters' actions. Real Game Play (RGP) […] is a combination of Larp and your own identity/lived experience – think of it like a meta structure of you and the character given to you to act out.«[82] Oft werden die Rollen und die Narration im LARP von einem Game-Master oder mehreren im Voraus verfasst, während das RGP den Akzent darauf verlegt, die eigene Erfahrung in Abgleich mit der Rolle zu erforschen und gemeinsam eine Narration zu erschaffen: »Re-appropriating life allows the human mind to be disrupted and brought

81 *omsk social club* (2021): Blend & Bleed: On Transreality and Pervasive Play. URL: https://youtu.be/H4PLQ6L-z4g [17.01.2022].

82 *omsk social club* (2017): A subjective rational on LARP and RGP. URL: https://www.punkisdada.com/assets/img/A%20subjective%20rationale%20Larp%20to%20RGP_Omsk%20Social%20Club_2017.pdf [17.01.2022].

into a state of the uncanny enabling it to hack its common nodes of perception and taught identity.«[83]

Die RGPs des *omsk social club* – mit Titeln wie *Deep Intimacy* oder *Play Rave* – kombinieren verschiedene Kommunikationsmittel: E-Mail, Facebook, Signal, SMS und *In Real Life* (IRL). Auf der Basis von Interviews mit Aktiven der Rave-Szene aus vier Generationen, deren Erinnerungen und Emotionen, kreierten sie für *Play Rave* 400 Charaktere.[84] Interessierte konnten davon einen auswählen und sich per E-Mail als diese Figur anmelden. Am Tag der Veranstaltung erhielten sie eine SMS mit Informationen zum Spielort im Wald. »What was really fabulous for us was to see all of these characters that glitched«, erzählt ein Mitglied des Kollektivs im Vortrag. Der Bezug zum Rave-Format habe die Leute ermutigt, die SMS mit den Ortsdaten an Freund*innen und Bekannte weiterzuleiten, sodass auch Personen teilnahmen, die nicht wussten, dass es sich um ein Role-Play handelte, und die Drogen vermissten. Es gehe der Gruppe nicht darum, utopische Orte zu schaffen, die nicht existieren, sondern darum, in Orte, die es bereits gibt, nichtexistierende Dinge einzubringen.

Auch für Ruth Schmidt von *ScriptedReality* liegt im gemeinsamen Erschaffen einer Fiktion das Potenzial, die bereits effektiven Fiktionen und Strukturen der gegebenen Welt zu beeinflussen:

> Fiktionen, die man kollektiv entwickelt, sind eine Form, um über Welt nachzudenken – um zu verstehen, dass vielleicht ein großer Teil der Welten, in denen wir leben, mittels Fiktionen hergestellt ist oder aus Fiktionalem besteht und dass das etwas ist, was in einem ästhetischen Prozess zu einer bewusst gestaltbaren Praxis werden könnte. Es ist interessant herauszufinden, welche Kraft kollektiv entwickelte Fiktionen haben können, sowohl bei der Bildung einer Gruppe oder Community als auch in Form einer Intervention in bestehende Strukturen, wo sich dann vielleicht gar nicht mehr so sehr die Frage nach Theater stellt, sondern wo Performance eher bedeutet, mit kollektiven Fiktionen in Gesellschaft zu intervenieren oder sich an bestimmten Stellen einzuklinken.

Beim *World-* und *Character-Building* überschneiden sich für Schmidt künstlerische und wissenschaftliche Praxen. An die Stelle einer Trennung zwischen Bühne/Spielenden und Publikum tritt eine Laborsituation. »Das LARP schafft die Möglichkeit, nicht Fiktion sich vorführen zu lassen, sondern es kollektiv zu tun, auszuprobieren – Welt gemeinsam zu schaffen, anstatt die Welt anzugucken«, ergänzt Tilman Aumüller.

Von ihrer sozialen Genese her verlängern LARP und RGP Gesellschaftsspiele und kombinieren sie mit Elementen der Cosplay-Kultur, wo Fans in die Kostüme von Manga- und Animefiguren schlüpfen (auch dort wird die Grenze zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem spielerisch leicht überschritten, und diese Grenzüberschreitung bildet eine schützende Hülle z.B. für Gender-Experimente). Die künstlerische Aneignung begreift Formate wie LARP und RGP dabei aber als Live Art im wörtlichen Sinne: als eine *Kunst des Lebens*, die einen Gegenentwurf zur bürgerlichen »Lebenskunst« liefert,

83 Ebd.

84 Vgl. Figueroa, Jazmina (2020): Omsk Social Club Blurs the Lines of Reality Through Raving and Spirituality. URL: https://www.electronicbeats.net/omsk-social-club-smi2le [17.01.2022].

jener *art de vivre*, die den Einzelnen instruiert, wie er oder sie sich zu verhalten hat, um ein Maximum an Genuss aus der Hinnahme des gesellschaftlichen Status quo zu ziehen. Die Kunst, in der die kollektiven Role-Play-Performances üben, mobilisiert das Genießen, um Alternativen zum Ist-Zustand der Welt ins Leben zu rufen. Sie spricht die Leute in ihrem Begehren nach Verwandlung an, einer zunächst durchaus narzisstischen Motivation, und der Spaß, den Partizipation daran macht, verleugnet nicht, sich einer von Wünschen geleiteten Bereicherung des Selbst zu verdanken. Doch indem man den Trip des Werdens auf kluge Weise kollektiv organisiert, beginnen die Wünsche einander zu befragen und zu antworten: Was ist das für ein X, das du wirst? Wie verhält es sich zu meinem Y, ihrem Z? Welche Bedingungen akzeptierst du im Gegenzug dafür, dass X Folgendes sein oder tun kann? Was verlangt dein Sein oder Tun von der Welt?

Das Fiktionale erstreckt sich bei LARP- und RGP-Performances nicht allein auf die Inhalte des imaginierten und verkörperten Universums. Ihre soziale und politische Wirksamkeit entfalten diese Performances kraft der Annahme, Welt sei gemeinsam von ihren Bewohner*innen zu schaffen. Die Teilnehmenden tun genau das, was das nationalstaatlich-bürgerliche Leben immer schon übersprungen hat: Sie handeln tatsächlich einen *contrat social* aus, vollziehen im geschützten Raum einer moderierten Spielsituation konkret und detailliert das Einverständnis in eine geteilte Wirklichkeit, von dem jeder Gesetzesapparat voraussetzt, dass es mit der Geburt als Bürger*in des Landes, in dem man zur Welt kommt, bereits erfolgt sei. Insofern handelt es sich um ein neuerliches Zur-Welt-Kommen, um eine Wiederholung des Geborenwerdens, aber diesmal als aktiv betriebene Praxis. Mit ihrem Format, das die Fähigkeit kultiviert, zugleich Geborene und einander Geburtshelfer*innen zu sein, sind die hier stellvertretend für eine Reihe ähnlicher Experimente genannten Arbeiten eine *good practice* in einer Zeit, die dringlicher als je zuvor anarchisch-zivile, selbstorganisierte Weltbildung braucht.

Zukunftsweisend sind künstlerische Formate, die sich an LARP oder RGP orientieren, schließlich auch deshalb, weil sie uns dazu bringen, Live Arts anders denn als Publikumsveranstaltung zu denken. Mit erstaunlicher Faktenresistenz hält sich bis ins 21. Jahrhundert die Vorstellung, das Publikum, wie es sich in einem Theaterraum einfindet, sei die Öffentlichkeit oder deren Repräsentanz. Und im Umkehrschluss ist leicht der Vorwurf bei der Hand, Performance ohne Publikum könne keine gesellschaftliche Relevanz, ja nicht einmal einen Anspruch auf Förderung aus öffentlicher Hand haben. Publikumsforschung zeigt, dass die Menschen, die Theateraufführungen besuchen, ein schmaler bildungsbürgerlicher Ausschnitt der Bevölkerung sind – zumal einer, der in institutioneller Politik und redaktionellen Medien ohnehin schon weit überrepräsentiert ist (diesbezüglich gibt es auch zwischen Stadt- oder Staatstheatern und Freier Szene keinen so großen Unterschied, obwohl deren Publikum beispielsweise bezüglich des Alters differiert). Das Problem ist lange bekannt, die Versuche, es im Rahmen der etablierten kulturinstitutionellen Landschaft zu beheben, sind ebenso zahlreich wie erfolgsarm.[85] Es handelt sich beim Kunstpublikum also bestenfalls um *eine* Öffentlichkeit, die dort, wo sie sich für *die*

85 Für einen Problemaufriss vgl. beispielsweise Mandel, Birgit (2016/17): Audience Development, Kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots. URL: https://www.kubi-onlin

Öffentlichkeit hält, hegemonialen Charakter annimmt, da die große Mehrheit der Bürger*innen an ihren Diskursen nicht partizipiert.

Im 18. Jahrhundert entstanden – der Epoche, die im deutschen Sprachraum auch die Nationaltheater hervorbrachte –, konnte die Idee einer zentralen, nationalstaatlich gedachten bürgerlichen Öffentlichkeit, in der zivile politische Debatten stattfanden, zunächst progressiv wirken. Wie Michael Warner in *Publics and Counterpublics* darlegt, bestand das emanzipatorische Potenzial dieser Öffentlichkeit darin, dass ihr Anspruch, für alle zugänglich zu sein, zur jeweiligen Realität in einem offensichtlichen Widerspruch stand.[86] Öffentliche Debatten wurden fast ausnahmslos von intellektuellen weißen Männern der gehobenen Mittelschicht geführt. Dies motivierte ausgeschlossene Bevölkerungsgruppen dazu, Teilhabe an der Öffentlichkeit zu verlangen: Frauen, Arbeiter*innen, People of Color, LGBT*Q-Personen, als »behindert« Etikettierte und andere organisierten sich, um als Teilnehmer*innen ziviler politischer Prozesse wahrgenommen und anerkannt zu werden. Warner zeigt, dass dies im 20. Jahrhundert den Akzent politischer Äußerungen vom Sprachlichen zum Performativen verschob und das Präsentieren von Körpern, das Inszenieren von Aktionen und Erzeugen von Szenen die Ansprachen ersetzte oder ihren Status veränderte, indem es sie integrierte.

In so einer Geschichte der Öffentlichkeit wird dabei auch deutlich, dass die öffentlichen Kundgebungen zwar Elemente von Theater, Tanz und Performance aufgreifen, diese aber für die jeweils aktuellen Verbreitungsmedien adaptieren: Demonstrationen des 20. Jahrhunderts waren für Zeitungsfotografie, später für TV-Berichterstattung optimiert. Im Internetzeitalter verwendet etwa der Flashmob Choreografie, um ein Bild zu erzeugen, das Teilnehmende und Passant*innen mit ihren Handys in Fotos und kurzen Videos festhalten und in sozialen Netzwerken posten können. Das Meme absorbiert verschiedene Formen von Performance und Darstellung und unterwirft sie einer Ästhetik, die durch die Dynamik von Online-Kommunikation bestimmt ist. Die alte Öffentlichkeit, die man im 18. Jahrhundert nach dem Modell des Theaters gedacht hatte und deshalb im Theater wiederfinden konnte, speist diese Entwicklungen zwar noch hier und da mit Material; sie wirkt aber nicht mehr formgebend und fällt mit ihrem Anspruch auf Repräsentation immer weiter hinter die Dynamiken des Kommunizierens zurück. Die soziale Wirklichkeit im 21. Jahrhundert ist längst über einen Zustand hinaus, in dem man die Menschen noch zu einem großen Publikum ihres Zusammenlebens versammeln könnte. Die Kommunikation ist zerstreut in fragmentierte Öffentlichkeiten, und wie alle anderen Künste auch werden die Live Arts in diese Zerstreuung verwickelt und operieren in ihr. Das zu ignorieren oder zu leugnen, macht die Live Arts nicht etwa zum heroischen Retter des Universalismus, sondern manövriert sie in eine reaktionäre Position.

Das heißt keineswegs, dass Kunst nichts mehr für die Entwicklung von Öffentlichkeit tun kann. Künstlerische Arbeiten können unwahrscheinliche Zusammenkünfte ermöglichen, indem sie durch zielgruppensensible, manchmal trickreiche Partizipationsangebote Leute interessieren, die normalerweise nichts miteinander machen würden. Das passiert aber eben nicht im bürgerlichen Theaterpublikum, sondern dort, wo Kunst

---

e.de/index.php/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building [17.01.2022].

86 Vgl. Warner, Michael (2005): Publics and Counterpublics. New York City.

Szenen, die im sozialen Alltag getrennt sind, überblendet. Dafür eignen sich RGPs wie die des *omsk social club* oder LARPs wie die von *ScriptedReality*: Sie führen Leute aus der Rave-Szene, aus der Rollenspielszene, aus der Kunstszene und aus der politischen Aktivismusszene zusammen. Sie initiieren Kooperation zwischen Leuten, die sich für Fantasy begeistern und gern Kostüme basteln, mit Leuten, die politisch-ökologische Theorie lesen und sich fragen, wie die in der materiellen Realität aussähe. Sie ermöglichen es Leuten, die durch Missverständnisse oder die kleinen Verschiebungen indirekter Kommunikation davon erfahren, dass sie stattfinden, sich in ihre Kollektive zu verirren, und gehen einladend und produktiv mit diesen unerwarteten Öffnungen um.

Nach allem, was wir aus wissenschaftlichen Untersuchungen und aus Erfahrung über soziale Wirkungsbeziehungen und deren politische Effekte wissen, gibt es keinerlei Grund zu der Annahme, 150 Menschen, die zwei Stunden lang ein Theaterstück anschauen (oder selbst 1500, falls die Inszenierung – für die Freie Szene sehr erfolgreich – zehn Aufführungen erlebt), stellten eine höhere gesellschaftliche Relevanz dar als 15, die mehrere Tage gemeinsam ein LARP entwickeln. Wirksamkeit unter Menschen folgt keiner Mehr-ist-stärker-Mechanik. Es wird Zeit, daraus Konsequenzen zu ziehen, sowohl für die Wertschätzung von Kunst als auch für ihre Förderung: Statt nichtssagender Quantifizierungen, die bloß irgendwie Anwesende zählen, sollten wir darauf achten, *welche* Kollektivitäten die Arbeit entstehen lässt und welche Beziehungen diese Formen des Kollektiven den Beteiligten ermöglichen. Das muss nicht darauf hinauslaufen, traditionellere Präsentationsformen wie die Theateraufführung aufzugeben, aber es verlangt, sie in einer Auseinandersetzung mit den dringlichen Herausforderungen, den gegenwärtigen sozialen Dynamiken und den aktuellen Medien und Kommunikationsmustern neu und anders zu organisieren. Denn die Aufgabe kann *nicht* lauten, Diversität – Menschen, die von ihrer Herkunft, sozialen Klasse, Bildung, Gender-Orientierung usw. verschieden sind – in das überkommene Theaterpublikum zu zitieren, in dem sie doch nur nebeneinanderhocken und für kurze Zeit in einem diffusen Kollektivsingular aufgehen. Es geht vielmehr darum, Formen des kollektiven Produzierens und Aufführens zu finden, die es dem Diversen wirklich erlauben, eine nachhaltige Auswirkung auf das Miteinander zu haben. Eben das strebt gemeinsames *World-Building* an.

9 Zur Zukunft des Archivierens

Im Internet verschwindet nichts, es sei denn, man sorgt mit erheblicher Mühe dafür, es gelöscht zu bekommen. Im Internet geht alles verloren, was aus dem schmalen Flaschenhals aktueller *hot topics* in die bodenlose Weite unterhalb des Zirkulierenden sinkt – bis vielleicht ein Zufall, Jahre oder Jahrzehnte später, etwas davon wieder hervorholt, um es neuerlich in Zirkulation einzuspeisen und dann wiederum versinken zu lassen. Wie gehen die Live Arts um mit einer Umgebung, die zugleich gewaltiges Archiv und *wasteland* ist? Wie stimmen sie ihre eigene Zeitlichkeit mit der Polychronie eines dezentral verwalteten Mediums ab, dessen Bestimmungen von Flüchtigkeit und Nachhaltigkeit kaum mit dem übereinstimmen, was Diskurse zu Theater, Tanz und Performance Art unter diesen Begriffen bislang verstanden haben? Weder Peggy Phelans weihevolle Affirmation

des Performativen als Verkörperung eines Unmarkierten[87] noch das *liveness*-Konzept von Philipp Auslander, das Medialität mit audiovisuellen Aufzeichnungen gleichsetzt und voraussetzt, dass diese dank der Verwaltungsleistung bürgerlicher Kunstinstitutionen vor- und zuhanden sein werden,[88] nützen viel, sucht man nach Anhaltspunkten dafür, wie heute *good practices* des Archivierens von Live Art aussehen könnten. Einige Arbeiten, die wir gesichtet haben, weisen der Spekulation aber vielversprechende Richtungen, und wir möchten drei davon kurz vorstellen:

Das 2019 begonnene Projekt *Humane Methods* des Trios *Fronte Vacuo* besteht aus »happenings and stage productions where dance, theatre, bio-art, interactive music, adaptive lighting, and AI technology integrate into living ecosystems«[89]. Die Performance *EXHALE*, die in diesem Zusammenhang entsteht, dauert mehrere Tage. Bei der KI-Technologie handelt es sich in diesem Fall um sogenannte Auto-Encoder. Diese lernfähigen Algorithmen werden verwendet, um visuelle Repräsentationen von Aktionen und Tanzbewegungen zu erzeugen, die sechs Performer*innen auf der Bühne vollziehen. Sie sind quasi ein zweites Publikum – oder genauer gesagt, ein *erstes* Publikum, und die menschlichen Zuschauer*innen, die in einigen Phasen der Aufführung auch partizipieren können, finden sich auf den Rang weiterer Beteiligter verwiesen. Die algorithmenbasierte Wahrnehmung der laufenden Performance geht einher mit einem Verlust an Informationen. Die Algorithmen verarbeiten die Daten von Videobildern, die Kameras aus verschiedenen Winkeln aufnehmen. Dabei reduzieren sie die Datenmenge, komprimieren ein Bild jeweils auf seine markantesten Merkmale (*dimensionality reduction*). Die algorithmische Interpretation des Videobilds betrifft die Beziehungen zwischen benachbarten Pixeln. Bei einer Bildauflösung von 128 x 128 müssen unentwegt Entscheidungen darüber getroffen werden, was wertvolle Informationen sind und was »Rauschen« ist, das ignoriert werden kann. Daraufhin erfolgt ein Vergleich des Videobilds mit der reduzierten Version, sodass die Algorithmen Informationen über die Differenz erhalten. Dieser Wiedereintritt der Unterscheidung in das Unterschiedene setzt und hält den Lernprozess in Gang.

Interessant wird der Ansatz von *Humane Methods* dadurch, dass die Künstler*innen es den Algorithmen zugestehen, ihre eigenen Entscheidungen bezüglich dessen zu treffen, was wichtig und was zu vernachlässigen ist. Sie trainieren die Maschinen nicht vorab, bringen ihnen nicht auf Grundlage menschlicher Kriterien bei, worauf sie achten sollen. Die Auto-Encoder lernen eigenständig während der Aufführungen als Partner in einer kollektiven Improvisation. *Fronte Vacuo* akzeptieren also, dass es so etwas wie eine algorithmische Aufmerksamkeit gibt – verschieden von der menschlichen Aufmerksamkeit, auf eine andere Weise voreingenommen, beschränkt, löchrig oder irrig und in dieser Disposition ebenso Respekt verdienend. Das Aufmerksamkeitsprofil ist jeweils spezifisch für einen bestimmten Algorithmus und hängt davon ab, wie er von Menschenhand programmiert wurde, aber im Lernprozess kann es sich gemäß eigener Dynamik

---

87 Vgl. Phelan, Peggy (1996): Unmarked. The Politics of Performance. New York City u.a.

88 Vgl. Auslander, Philipp (2008): Liveness. Performance in a Medialized Culture. 2. Auflage. London u.a.

89 Fronte Vacuo (2019): Humane Methods. URL: https://wiki.theater.digital/projects:humane_methods:start [17.01.2022].

entwickeln. Diese algorithmischen Aufmerksamkeitsprofile geben sodann auch einem Archiv der *EXHALE*-Performance Form:

> At the end of each performance, the autoencoders save the *models* they created so as to use them at the start of the next performance. In this way, the network of algorithms constructs, day by day, its own »memory« of the events taking place during the performance, and therefore, develops a continuous »understanding« of what is noise, what is an anomaly or what is important information. This continuous and endless process of learning *is* the performance of the AI.[90]

Mit dem Publikum aus Auto-Encodern führt das Projekt zugleich eine neue archivarische *agency* ein. Diese supplementiert die beiden etablierten Instanzen des Erinnerns in den Live Arts, die menschlichen Performer*innen und die menschlichen Zuschauer*innen. Der Philosoph Jacques Derrida bezeichnet mit dem Begriff Supplement etwas, das, indem es hinzugefügt wird, das Ganze, das es ergänzt, radikal verändert[91] – oder zumindest das Potenzial dazu hat, und eben dieses Potenzial macht die archivarische Praxis, mit der *Fronte Vacuo* experimentieren, zukunftsträchtig: In der Zukunft, in die diese Experimente deuten, wird Performance etwas sein, das Menschen und Algorithmen erinnern. Und die Unterschiede zwischen der Art, wie Rechenmaschinen und menschliche Körper Vergangenheit verarbeiten, werden sich auf das auswirken, was wir unter der ästhetischen Form einer Aufführung verstehen. *Wir* – in einer Offenheit dieses Personalpronomens, die kommende Epochen neu füllen dürften.

Schon heute wirken Algorithmen hintergründig mit an der Bestimmung zeitgenössischer Kriterien für Ästhetik. So hängen etwa die Übertragungsgeschwindigkeiten, die Streaming-Content erreicht, von der Auflösung und vom Detailreichtum der Bilder ab, und ein narratives Medium, bei dem es am wichtigsten ist, dass die Erzählung weitergeht, hat Zuschauer*innen rasch daran gewöhnt, mit einer weniger als brillanten Optik glücklich zu sein. Dies bleibt bisweilen noch auf dem Level pragmatischer Zugeständnisse, relativiert von der Hoffnung, der technologische Fortschritt werde Streaming-Videos früher oder später auf DVD-Qualität bringen. *Humane Methods* zeigt indes, dass die ko-evolutionäre Entwicklung von Menschen und Technologien keineswegs auf eine Ökonomie der Steigerung festgeschrieben sein muss. Statt um die Erhöhung von Prozessorleistung und Speichervolumen für noch detailliertere Aufzeichnungen kann es darum gehen, besser zu vergessen.

Nietzsche lokalisierte die Freiheit des Menschen in der Fähigkeit, vergessen zu können. Erfahrenes wird erst dadurch zu einer lebbaren Erinnerung, dass es mich nicht dazu zwingt, es im Gedächtnis zu behalten, sondern mir gestattet, dem Vergangenen durch ein aktives, produktives Vergessen eine dynamische Form zu verleihen.[92] Diese Einsicht

---

90 Ebd.

91 Für eine kurze Erläuterung des Konzepts im Rahmen von Derridas Philosophie vgl. Benasconi, Robert: Supplement. URL: https://grattoncourses.files.wordpress.com/2016/12/derrida-key-concepts-the-supplement.pdf [17.01.2022].

92 Vgl. Nietzsche, Friedrich (1999): Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: Kritische Studienausgabe, hg. von Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino. Bd. 1. München.

erlangt im Zeitalter der KI neue Aktualität: Wollen wir ein Zusammenleben unserer biologischen Intelligenz mit maschinellen Intelligenzen organisieren, so wird es gut sein, die Maschinen an dieser Freiheit teilhaben zu lassen. Maschinen, die sich an unserer Seite darin üben, mit dem eigenen Vergessen umzugehen – die für sich, auf ihren jeweils spezifischen Wegen herausfinden, wohin ein Zuschnitt von Nichtberücksichtigung führt –, entwickeln möglicherweise ein Verständnis für unser menschliches Anderssein, eben weil sie *maschinelle* Maßstäbe für die Wirksamkeit der Zeit generieren. So ein Sicheinspielenlassen von Differenz scheint viel klüger, als die Maschinen nach unserem äußeren Abbild zu schaffen und unser zeitliches Dasein zu fristen zwischen der Angst, dass sie uns nicht ähnlich genug werden, und der Angst, dass sie uns am Ende zu ähnlich werden.

Menschliche Körper sind sterblich, und menschliche Methoden, um Erfahrungen mit Live Arts zu überliefern, bauen Brücken »von einem Vergessenden zum anderen«[93]. Software, die auf der jeweils aktuellen Generation von Hardware läuft (und regelmäßig ins neu geläufige Format übertragen wird), wäre technisch imstande, im Erinnern fortzufahren, solange es überhaupt Zeit gibt. Selbst die Abhängigkeit von menschlicher Wartung verschwindet in dem Moment, da Maschinen es vermögen, sich selbstständig um Maschinen zu kümmern, sie zu erfinden und herzustellen. Es ist vorstellbar, dass die Auto-Encoder von *EXHALE* weiter und weiter Versionen der Performance verarbeiten, nachdem die Menschheit sich längst ausgerottet hat: Anstelle von Menschenkörpern tanzen welche, die mit den Robotern, wie wir sie heute designen, wenig gemein haben. Und auch der Tanz ähnelt höchstens noch sehr entfernt dem bislang unter diesem Namen Praktizierten (die Abweichungen des Go, das Computerprogramme miteinander spielen, von den menschlich geprägten Strategien und Taktiken des Spiels vermitteln derzeit eine erste Ahnung von dem, was der Tanzästhetik bevorstünde).

Sobald die Algorithmen in der Verfassung sind, die Perspektive der Zeit, in der sie rekursiv Anwendung finden, zu ermessen, und zur Erinnerung eine Art komplementärer Erwartung ausbilden, wird der Unterschied zwischen ihrer potenziellen Unendlichkeit und der menschlichen Endlichkeit ihr Wahrnehmen – und eventuell ihr Verhalten – maßgeblich beeinflussen. Eine Spekulation darüber, was dann geschieht, kann schon gegenwärtig unsere tradierten menschlichen Vorstellungen von Flüchtigkeit und Vergänglichkeit herausfordern. Indem die Verfahren von *Fronte Vacuo* ein solches Spekulieren anregen, geben sie Impulse zur Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Live Arts: Vielleicht ist es nicht mehr zeitgemäß, das Sichentziehende des individuellen Lebens auf die Anwesenheit bei einer Aufführung zu projizieren und mir von diesem Dabeisein eine Lebendigkeit zu versprechen, die mir die Kürze meiner Zeit auf Erden mit Intensität vergilt (und der tröstlichen Fantasie, dieses Intensitätserlebnis mit anderen Sterblichen zu teilen). Vielleicht sollte ich in materielle Beziehungen mit dem eintreten, was mich überleben wird, statt in eine imaginäre Gemeinschaft mit denjenigen, die genauso wie ich sterben werden. Das scheint auch ökologisch die planetenschonendere Haltung.

---

93 Jean Paul (1996): Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß, hg. von Wirtz, Thomas/Wölfel, Kurt. Frankfurt a.M. 242.

Eine ähnliche Haltung nimmt das Kollektiv *BEEFOREVER (B.EEF)* mit der Arbeit *Rituale der performativen Selbstinventarisierung* ein, wenngleich ohne aufwendige Apparate und mit einem Ansatz, der gerade die eigene Sterblichkeit zum Ausgangspunkt macht. Auf ihrer Webseite beschreiben die drei Künstlerinnen das Vorhaben folgendermaßen:

> Ausgehend von der These, dass unsere Körper und unser Verstand bewegliche, endliche Archive sind, wollen wir unser Wissen über unsere Familiengeschichten und Erinnerungen durch eine Praxis der Selbst-Inventarisierung festhalten, kritisch inszenieren innerhalb eines performativen Rituals, in welchem wir uns unseren drei individuellen Familiengeschichten zuwenden und Einblicke in unser Leben und unsere Vergangenheit geben werden. »Selbst-Inventarisierung« bedeutet ein Bewusstsein aus sich heraus zu schöpfen, im Hinblick auf die eigene Geschichte.[94]

Die Idee, die diese Performance als *good practice* empfiehlt, besteht darin, das Ritual als *persönliches* Instrument zu gebrauchen, um mein Gedächtnis, mein Verhältnis zur Vergangenheit, meine Geschichte, mein Dieser-Mensch-geworden-Sein zu materialisieren. Die Selbstinventarisierung, die *B.EEF* vorschlagen, löst das Ritual von der Aura und Autorität des Priesterlichen ab. Sie setzt an beim technischen Verfahren des Rituals, ein weit verzweigtes, kompliziertes Netzwerk von Beziehungen und Begebenheiten dadurch erinnerbar zu machen, dass man ein kleines, kompaktes Set von Aktionen definiert, einige Dinge auswählt, die den *performance space* strukturieren bzw. als Requisiten Verwendung finden, und dann irgendwie den Ablauf der Performance dokumentiert. Prinzipiell reicht es aus, eine Liste der benötigten Dinge zu verfassen, einen *score* mit Angaben zur Ausstattung des Orts, Handlungsanweisungen, Sprechtexten, ggf. Bewegungs- und Musiknotationen. Audiovisuelle Aufzeichnungen können hinzutreten oder die Schriftform ersetzen. All dies bereitet umso geringere Schwierigkeiten, je einfacher sich das zu vollziehende Ritual gestaltet bzw. je mehr Freiheit die Gestaltung zukünftigen Ausführenden lässt.

Und eine Vereinfachung macht hier die *good practice* aus. Der Akzent der Beschäftigung mit einem selbst, zu der das Konzept der Arbeit anregt, liegt nicht auf Identität, sondern auf *Externalisierung*. Ähnlich den drei Künstler*innen mag jede*r von uns sich die Frage stellen: Wie sähe ein Ritual aus, das einige wesentliche Momente meiner Lebensgeschichte zukünftigen Generationen überliefert? Es handelt sich offenkundig um einen leichtherzigen Umgang mit dem Rituellen, der es indes auch leicht macht, ihn ernst zu nehmen und ernsthaft zu betreiben. In einer Nähe zu dem, was Michel Foucault »Sorge um sich«[95] genannt hat, drängt die Selbstinventarisierung durch ein persönliches Ritual doch weder andere, stärker kollektive Formen des Erinnerns aus dem Feld, noch isoliert sie die Person. Wie die Künstler*innen betonen, erzählen Lebensgeschichten niemals nur von einer Einzelperson, sondern von den Beziehungen, die das eine Lebewesen in die Welt gebracht haben, es in der Welt halten und noch eine ganze Weile darin halten werden, wenn der Körper einmal tot ist – von den Familiengeflechten, den Freundschaf-

94 B.EEF (2021): Rituale der performativen Selbst-Inventarisierung. URL: https://beeforever.art [17.01.2022].

95 Vgl. Foucault, Michel (1986): Sexualität und Wahrheit. Bd. 3: Die Sorge um sich. Frankfurt a.M.

ten und Liebschaften, den Zufallsbegegnungen, den Abhängigkeiten und Großzügigkeiten im Geben und Nehmen.

B.EEF hinterlassen all denen von uns, die am Nachleben interessiert sind, diese Aufgabe: Entwickle einen *performance score*, der es anderen ermöglicht, dein Leben zu erinnern! Auf die Aufgabe kann man mit eigenen Aufführungen zu Lebzeiten reagieren und das Konzept darin variieren oder verwandeln. Es wäre ebenso eine Option, dem Testament den *Score* beizugeben und Aufführungen Hinterbliebenen zu überlassen. Aber auch als Gedankenspiel bietet das Format eine Chance, das Leben in darstellungspraktischer Hinsicht durchzugehen, ein gut vereinfachendes Resümee zu ziehen. Das latent panische »Bin das wirklich *ich*«, das subjektive Anstrengungen, zu sich selbst zu kommen, heimsucht, verschwindet dabei zugunsten der konkreten und in jedem Fall hilfreichen Frage: Soll das Teil der Performance werden, oder kann das raus?

Audio walks sind ein schon seit Längerem populäres Format, das Künstler*innen ebenso nutzen wie Bildungseinrichtungen. Die Erzählung, übers Handy gehört, bietet Zugänge zur Vergangenheit in Sequenzen, die sich mit aktuellen Bewegungen synchronisieren lassen. Dem Flanieren vorwärts verknüpft sich ein Sprung zurück in der Zeit. Ob allein oder zu mehreren unterwegs, folgt man den aufgewiesenen Spuren jeweils einzeln, weshalb es nie schwerfällt, einen Mindestabstand einzuhalten. Es kommt jedoch darauf an, wie man mit diesem Format umgeht. Eine Gefahr liegt generell darin, dass das Resultat sehr didaktisch wird und die »Stimmen im Ohr« (immerhin auch eine Metapher für Wahnsinn) dazu dienen, Hörer*innen in die gewünschten Richtungen des Denkens und Fühlens zu dirigieren. Es gilt den *audio walk* vom Modell des Audioguide zu emanzipieren, die Leute nicht durch die Wirklichkeit zu führen wie durch eine kuratierte Ausstellung, die vermittelt werden muss. Noch weitergehend wäre an einen künstlerischen *audio walk* der Anspruch zu stellen, dass er sich mit der Perspektive auseinandersetzt, in der die Einsichten in Vergangenes mit den Ansichten der durchwanderten Umgebung beim Spazieren konvergieren. Denn das tun sie unweigerlich, und es obliegt der Dramaturgie des *walks*, dafür Sorge zu tragen, dass diese Konvergenz nicht eine klischeehaft identitäre Vorstellung der Geschichte dieser Stadt (dieser Region, dieses Viertels ö. ä.) bestätigt und bestärkt, sondern die behagliche *imagined community* des geschichtsträchtigen Lokalen aufbricht. Bei einem guten *audio walk* bin ich wie auf dünnem Eis unterwegs. Auch wenn meine Sohlen gewohnt sicher auftreten, knirscht es unter jedem Schritt, und feine Risse schießen durch die scheinbar grundsolide Oberfläche.

Zu Beginn des von Joel Vogel und Vincent Bababoutilabo erstellten »dekolonialen Hörspaziergangs« rund um den Karpfenteich des Treptower Parks in Berlin setzt sich jemand, der »schon einmal hier« war, neben einen auf die Bank. Er habe in Berlin Klavier studiert, erzählt der Sprecher in etwas gebrochen intoniertem Deutsch, aber merklich geschriebenen, vorgelesenen Sätzen. Er lenkt den Blick auf das Wasser der Spree, das kontinuierlich vorbeifließt – der Fluss, in den man laut Heraklit nicht zwei Mal steigen kann, als Metapher des Vergessens, aber in einer Umdeutung wird seine Oberfläche zu einem Spiegel:

> zurückERZÄHLT erzählt Geschichten der 106 Schwarzen Kinder, Frauen und Männer am Karpfenteich im Sommer 1896. Sie waren die Darsteller:innen der ersten Deut-

schen Kolonialausstellung im Rahmen der großen Gewerbeausstellung im Treptower Park. »Angeworben« von der Reichsregierung und den Kolonialbehörden in den deutschen kolonisierten Gebieten, kamen sie nach Berlin und mussten dort einen Sommer lang die koloniale Inszenierung der Ausstellungsmacher:innen performen. Ihr Leben am Karpfenteich war aber nicht nur von dem rassistischen Blick des Publikums und der pseudowissenschaftlichen Forschung des Ethnologen Felix von Luschan geprägt, sondern auch von den vielen kleinen und großen Akten des Widerstands. Sie wehrten sich mit Humor und kollektiver Verweigerung. Sie behaupteten sich im Kleinen wie im Großen. Sie hinterließen Spuren.[96]

So konventionell dieser *audio walk* gestaltet ist, hat die Fragestellung, die ihm Form gibt, eine hohe Relevanz für zukünftige archivarische Strategien. Denn die »Geschichten, die zugleich mit dem und gegen das Archiv erzählt werden«, versuchen die Blickrichtung der historischen Dokumente umzukehren. »Sie kamen, um auf uns zu schauen«, lautet der Satz, mit dem diejenigen, die eine koloniale Ausstellung zu exotischen Objekten degradierte, als Subjekt einer Erzählung zu sprechen beginnen. Vogel und Bababoutilabo haben sich die Aufgabe gestellt, die Objektifizierung von einst nicht zu wiederholen. Statt bloß zu rekonstruieren, fragen sie spekulativ, wie die Angeschauten zurückgeschaut haben. Im Sinne des von Gilles Deleuze vorgeschlagenen Begriffs der Fabulation erfinden sie »ein Volk«,[97] kreiert die Darbietung des Materials im Hörspaziergang ein Kollektiv, von dem die Archive nichts wissen. Die Fotos und Aktenvermerke in den Registraturen, aus denen *zurückERZÄHLT* seine Informationen bezieht, kennen die Menschen nur als jene »infâmes«, wie Foucault sie genannt hat – als Menschen ohne eigene *fama*, ohne Ruhm, ohne Widerhall ihres Lebens im offiziellen Gedächtnis, von denen dadurch zufällig etwas überliefert ist, dass sie in Kontakt mit den Behörden gerieten, durch einen »Zusammenstoß mit der Macht« blitzartig erleuchtet wurden.[98] Die Geschichten, die der *audio walk* den Kindern, Frauen und Männern am Karpfenteich zuschreibt, sind nicht frei erfunden, aber dem Material eher entwunden als einfach entnommen. Dabei wahrt die dramaturgische Bearbeitung durchweg Respekt. In ihrem einflussreichen Essay *Venus in Two Acts* zögert Saidiya Hartmann, ob sie zwei Frauen, die auf einem Sklavenschiff verschleppt wurden und von denen eine auf der Überfahrt an den Misshandlungen des Kapitäns starb, eine Freundschaft andichten soll, um ihnen etwas von der Humanität zurückzugeben, die das Logbuch und die Akten eines Gerichtsprozesses (der mit Freispruch für den Kapitän endet) ihnen versagen.[99] Sie entschließt sich dagegen, weil ihr diese »romance of resistance«[100] auf eine falsche Versöhnung hinauszulaufen scheint. *zurückERZÄHLT* gestattet sich eine Romanze des Widerständigen; das Zögern ist indes auch hier spürbar.

96 Vogel, Joe/Bababoutilabo, Vincent (2020): zurückERZÄHLT. URL: https://www.zurueckerzaehlt.de/hoerspaziergang#audio [17.01.2022].

97 Vgl. Deleuze, Gilles (1991): Kino 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt a.M. 198.

98 Foucault, Michel (2003): Das Leben der infamen Menschen. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Bd. 3: 1976–1979. Frankfurt a.M. 309–332, hier 318.

99 Hartman, Saidiya: Venus in Two Acts. URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/blackstudies/venus_in_two_acts.pdf [17.01.2022].

100 Ebd. 9.

Die Archive zu dekolonisieren, ist ein großes, mühsames und langfristiges Unterfangen. Zu seinen ärgsten Widerständen zählt eine genuin europäisch-bürgerliche Wertschätzung von Kultur, die sich in den Museen und Theatern ihre eigenen Monumente geschaffen hat und das Nichteuropäische darin als *content* auf Bühnen hebt. Ob die Dekolonisierung ihre Chance auf einen Erfolg wahrnimmt, allem Kulturalismus zum Trotz, entscheidet darüber, welche Zukunft diese Institutionen überhaupt haben können. Restitution geraubter Gegenstände gehört ebenso dazu wie eine postkoloniale Revision dokumentarischer Ordnungen und Verfahren und eine unnachgiebige Kritik der Präsentationsästhetik. Während die Dekonstruktion dieser Gedächtnisinstitutionen andauert, bietet ein Format wie der *audio walk* – dessen performatives Potenzial u.a. LIGNA, Rimini Protokoll/Hygiene heute und Janet Cardiff erschlossen haben – eine Art Umweg durch das offene Terrain außerhalb der Archivhäuser. Bislang wurden *audio walks* meist als mp3-Datei gespeichert und dann einer Anleitung gemäß an einem Ausgangspunkt gestartet (auch *zurückERZÄHLT* funktioniert so). Mittels der Smartphone-App Storydive, die GPS-Ortung, Karten, vorproduzierte Audiodateien und Live-Interaktion mittels Messenger verknüpft, lässt das Internet sich seit Kurzem noch beweglicher auf eine Landschaft legen, und die Software wird sich diesbezüglich vermutlich rasch weiterentwickeln. Je mehr Online-Kommunikation in den *audio walk* eindringt, desto besser stehen die Chancen, didaktisch-identitären Schließungen zu entkommen. Die *good practice*, die sich mit dem künstlerischen Gebrauch des Formats abzeichnet, könnte man so umschreiben: das Geschichtliche nach draußen bringen, es den Autoritäten der zentral verwalteten institutionellen Archive entziehen und einer landschaftsbezogenen Praxis eintragen, einem verteilt kollektiven Pendant zum *guerilla gardening*, das archivarische Saat in die kleinen Unebenheiten eines jeden Bodens einstreut.

10 Schlussfolgerungen und Empfehlungen

Mit den *good practices* haben wir in unserer Studie die Beziehung zwischen Arbeitsweisen und Ästhetik in den Live Arts fokussiert. Veränderte Arbeitsbedingungen stoßen mit der Umorganisation des Produktionsprozesses, die sie erforderlich machen, zugleich ästhetische Neubestimmungen an. Zweifellos kommt der Förderung in einem finanziell so prekären Kunstbereich wie der Freien Szene immer eine hohe Bedeutung zu. Doch es ist unser Eindruck, dass mit den gegenwärtigen Bewegungen eines Aufbruchs in außergewöhnlichem Maß die Möglichkeit besteht, durch gezielte Verbesserung der Förderinstrumente und durch neue Förderformate übergreifende künstlerische Innovationen zu bewirken. Die Live Arts befinden sich nach wie vor in einer äußerst fragilen Situation. Viele der von uns Befragten sorgen sich darum, wie es mittelfristig weitergeht, und die Bereitschaft der Künstler*innen, sich weiterhin kreativ auf die Herausforderungen einzulassen, wird davon abhängen, ob es gelingt, die Arbeitssituation nachhaltig zu konsolidieren – sodass die vielversprechenden Tendenzen, von denen wir hier berichten konnten, tatsächlich zu einer Welle der Erneuerung führen und die Live Arts zum Ort des großen gesellschaftlichen Experiments werden, in dem das Digitale und die Körper einander begegnen. Dies wäre in sozialer, politischer und vor allem auch ökologischer

Hinsicht dringend zu wünschen. Darin, Kultur als eine Sphäre zu bestimmen, in der die Bürger*innen *gemeinsam soziale, politische und ökologische Perspektiven für ihr Zusammenleben erarbeiten*, liegt unserer Ansicht nach die Aufgabe für eine zukunftsweisende Kulturförderung.

Zu den schmerzlichen Erkenntnissen der Coronakrise gehört es, dass in unserer Gesellschaft ein Mangel an Fähigkeiten ziviler Selbstorganisation herrscht. Die Notwendigkeit, Veränderungen im Zusammenleben wie das Tragen von Masken und Einhalten von Abständen mit autoritären staatlichen Maßnahmen durchzusetzen, zeigt, wie wenig geübt die Menschen darin sind, spontan kollektiv auf problematische Situationen zu reagieren. Dies ist nicht auf die Schuld Einzelner zu reduzieren, es steht ein strukturelles Problem dahinter: Das Leben in einem Staat, in dem verantwortliche Partizipation an politischen Aushandlungs- und Entscheidungsprozessen für die große Mehrheit der Bevölkerung nicht zur Erfahrung gehört, lässt die kommunikativen *skills* verkümmern, die es braucht, um gut zusammen zu improvisieren. Partizipation ist in Politik, Bildung und Kunst schon seit Jahren ein wichtiges Thema, aber im Licht der gegenwärtigen Krise tritt ein Aspekt in aller Klarheit hervor, der dabei oft übersehen wird: Partizipation verdient ihren Namen nur dann, wenn sie mit einer Ermächtigung einhergeht, die Welt tatsächlich miteinander zu gestalten. Solange es sich nur um Partizipation an Prozessen handelt, deren Rahmenbedingungen und Umsetzung dann doch die etablierten Institutionen bestimmen, bleibt die Beteiligung Legitimitätsbeschaffung für den Status quo – sei es in Politik und Verwaltung, sei es in den Künsten.[101]

World-Building scheint uns ein gut geeigneter Begriff, um die Richtung zu weisen, in die eine erstrebenswerte Gesellschaftsentwicklung insgesamt gehen sollte. Kultur kann soziale, politische, ökologische und ästhetische Prozesse vermitteln und integrieren, indem sie Menschen Gelegenheiten bietet, gemeinsam Welt(en) zu entwickeln – und sich so in jenen Formen und Dynamiken des Gemeinsamen zu üben, die selbstorganisiertes ziviles Engagement zu tragen vermögen. Es ist wichtig, dass dies nicht dumpf affirmativ, sondern kritisch reflektiert geschieht, und gerade deshalb ist die Kunst hier aufgerufen, Impulse zu geben, neue Praktiken und experimentelle Formate vorzuschlagen. Was bei solchen Weltentwicklungsprozessen geschieht, wird stets eine starke Forschungsdimension haben: An der Schwelle von kooperativ gestalteter Fiktion und geteilter körperlicher Wirklichkeit bieten sich die besten Voraussetzungen für demokratische Teilhabe an der Produktion eines sozial relevanten Weltwissens. Kunst und Forschung sind in dieser Perspektive unbedingt zusammen zu denken, und eine Kulturförderung, die ihren sozialen Auftrag ernst nimmt, sollte die Zusammenarbeit von Künstler*innen und Akteur*innen aus Wissenschaft, Technologie und anderen Forschungspraxen unterstützen und weiter stimulieren.

101 Zu Partizipation in Kunst und Politik vgl. van Eikels, Kai: Partizipation. Ansprüche und Wirklichkeiten des Politischen in den Künsten. URL: https://www.academia.edu/38313239/Partizipation_Anspr%C3%BCche_und_Wirklichkeiten_des_Politischen_in_den_K%C3%BCnsten [17.01.2022]. Ders.: Kunst partizipiert. Fünf theoretische Anregungen für die Praxis. URL: https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2016/01/25/kunst-partizipiert-funf-theoretische-anregungen-fur-die-praxis [17.01.2022].

Wir möchten drei Empfehlungen für die Förderung der Freien Szene aussprechen, die dazu beitragen können, Kultur als gemeinsames *World-Building* aus der gegenwärtigen Krise heraus neu aufzustellen:

10.1 Mehr Geld pro Produktion

Die *good practices* im Umgang mit den Herausforderungen durch die Coronakrise, die wir in dieser Studie skizzieren, haben eines gemeinsam: Sie wären nicht möglich gewesen, hätten die Künstler*innen sich nicht Zeit genommen, über Veränderungen ihrer Praxis nachzudenken und neue Formate auszuprobieren, von denen alles andere als absehbar war, dass sie funktionieren würden (und von denen auch lange nicht alle funktioniert haben). Für einige Bereiche der Live Arts brachte der Ausnahmezustand die erste große allgemeine Reflexions- und Experimentierpause: Josa Kölbel vom Berlin Circus Festival etwa sagt im Interview, der Lockdown habe ein längerfristiges Arbeiten an neuen Kreationen ermöglicht, was beim üblichen Tourbetrieb des Zirkus sonst kaum der Fall sei. »Viele Artist*innen haben sich unter dem Eindruck der Situation ganz bewusst einer oder zwei neuen Kreationen gewidmet und sich darauf fokussiert, weil das zum ersten Mal überhaupt finanziell möglich war.« Dank Residenzen und Prozessunterstützung konnten die Veranstalter andere Formate ausprobieren, was wiederum auch beim Publikum auf großes Interesse gestoßen sei.

»Mehr Zeit!«, so lautet der Tenor in den geführten Gesprächen. Der Zwang, in einem atemlosen Takt Projekt um Projekt zu konzipieren und zu beantragen, um finanziell überleben zu können, bremst Innovationen in einer Szene, die – wie unsere Beispiele eindrücklich zeigen – eigentlich voller Neugier steckt und bestens disponiert ist, um die Grenzen von Live Arts in einer kreativen Auseinandersetzung mit Online-Kultur zu erweitern. Bereits sehr jungen Künstler*innen, die erst kürzlich ihr Studium abgeschlossen haben, merkt man Erschöpfung an, und das Schwanken zwischen Enthusiasmus für eine neu erschlossene Tätigkeit wie das Programmieren und Resignation, was »das System« betrifft, ist ein typischer Modus des Sich-Mitteilens geworden. Hinzu kommt ein unheilvoller Einfluss der Antragstellungsroutinen auf die Dynamik der künstlerischen Ideenentwicklung selbst. Ein Antrag gehe in der Zeit, in der er entsteht, schon durch so viele Gedankenschleifen und Ängste hindurch, dass er am Ende oft gar nicht mehr die Idee abbildet, die am Anfang stand, formuliert Emese Bodolay vom Kollektiv *Anna Kpok* ein verbreitetes Problem. Je mehr Anträge Künstler*innen stellen, desto antragsförmiger wird die Sprache der Kunst selbst; und insofern jeder Förderantrag strukturell die Unterwerfung unter (mitunter falsch) vermutete Erwartungen einer Auswahljury bedeutet, macht die ständige Abhängigkeit es schwer, mutige und eigenwillige, womöglich sperrige Arbeiten auch nur zu entwerfen.

Onlinegestützte Produktionsprozesse und Aufführungen haben der Freien Szene einen wichtigen Impuls gegeben, um die vorher eher vereinzelt und dann oft bloß effektorientiert stattfindende Einlassung mit digitalen Kommunikationsmedien voranzutreiben. Teilweise aus der Not geboren, ist eine Experimentierlust zu merken, die auch dazu führt, elementare Kategorien der Live Arts – Präsenz, Versammlung, Partizipation, Dramaturgie, Körperlichkeit, Rollenspiel – in neuem Licht zu sehen und anders zu verstehen. Diese Experimente verlangen indes Lernprozesse zum Erwerb neuer Kompeten-

zen, und sie verändern, wenn beispielsweise die Entwicklung einer spezifischen interaktiven Software zu einer Arbeit gehört, die Arbeitsweise und den Zeitbedarf erheblich. Zeit hat überdies einen wichtigen ethisch-politischen Aspekt, den die Choreografin Carolin Jüngst im Interview thematisiert: »Wenn man über *access*, Inklusion oder andere Produktionsweisen nachdenkt, muss man über Zeit nachdenken. Wenn man sich nicht genug Zeit nimmt, geht das immer auf Kosten derer, die eh schon diskriminiert sind.«

Es gehe, so Jüngst, außerdem auch um Strukturarbeit, um die Frage, welche Ressourcen die kooperierenden, oft koproduzierenden Häuser zur Verfügung haben, denn diese geben Mittelknappheit nolens volens als Druck an die Künstler*innen weiter. Das Verhältnis zu diesen Häusern ist, wie sich in mehreren Gesprächen herausstellte, ambivalent. Die einen schildern, wie wertvoll es gerade in den unsicheren Coronazeiten ist, ein Haus zu haben, mit dem sie schon länger arbeiten und wo ein gegenseitiges Vertrauen herrscht. Solches Vertrauen hilft dann, den Mut für Experimente zu finden. Das gilt besonders für Solokünstler*innen, die nicht nur die künstlerische Verantwortung allein tragen, sondern auch das Administrative, die Budgetverwaltung, Buchhaltung usw. teilweise im Ein-Personen-Betrieb erledigen. Andere berichten davon, dass ein Theaterhaus, das ohnehin um Finanzierung und Fortbestehen kämpft, die eigene Angst auf die Gäste überträgt. »Es ist nicht damit getan, sich einfach an die nächste Institution anzudocken, sondern man braucht eine gewisse Unabhängigkeit, um arbeiten zu können«, sagt Julia-Huda Nahas von *BITTER (SWEET) HOME*. »Und gleichzeitig ist man für die Realisierung darauf angewiesen, diese Strukturen zu haben.«

Bezüglich der Förderung ergibt sich für uns daraus eine klare Schlussfolgerung: Will man Qualität und Innovation fördern, so muss es möglich sein, mehr Geld für ein Projekt zu beantragen, das dadurch eine deutlich längere Laufzeit haben kann. In einer den Erfordernissen angemessenen Situation wäre es Normalität – nicht wie bislang eine durch Prominenz oder Selbstausbeutung ermöglichte Ausnahme –, dass Einzelkünstler*innen oder Gruppen in der Freien Szene ein Projekt pro Jahr realisieren, ggf. auch nur ein Projekt alle eineinhalb bis zwei Jahre, und damit ein finanzielles Auskommen finden.

Zudem sollten Spiel- und Produktionshäuser so solide und langfristig finanziert werden, dass sie den Künstler*innen verlässliche Partner sein können. Es tut den Beziehungen zwischen diesen Häusern und den Künstler*innen nicht gut, wenn die Leitungen der Häuser routinemäßig beim Antragspoker mitzocken und abwarten, wer durchkommt, um ihren Spielplan zu füllen. Es mangelt in der Freien Szene nicht an Neuproduktionen; eher bringen selbst die kleinsten Häuser zu viel heraus, weil allein der kontinuierliche Betrieb ihre Existenz zu rechtfertigen scheint. Die Anstrengung, ein vom Umfang her begrenztes Publikum durch die Menge neuer Produktionen immer wieder anzulocken, führt auf die Dauer zur kreativen Austrocknung oder zu unverantwortlicher Ausbeutung der Künstler*innen, der sich insbesondere die jüngeren, die als Absolvent*innen von den Hochschulen kommen und sich erst etablieren müssen, kaum zu entziehen vermögen. Für eine nachhaltige Verbesserung der Produktionsverhältnisse in der Freien Szene kommt es darauf an, gerade diese jungen Künstler*innen nicht erst in das kurztaktige Schema einzugewöhnen, sondern sie – zu ihrem Schutz und aus einem gesellschaftlichen Interesse an weltkundiger Kunst – zu geduldiger Entfaltung und Erschließung des eigenen Potenzials zu ermutigen. Wie Julia-Huda Nahas es auf

den Punkt bringt, »nicht permanent gesagt zu bekommen: ›Du hast das Gleiche ja schon mal gemacht!‹«

Dabei beobachten wir eine vielversprechende Entwicklung hin zu einem nachhaltigeren Umgang mit künstlerischen Arbeiten in den Live Arts. Die Berliner Agentur *Something Great* kauft beispielsweise Aufführungslizenzen in den »forward-thinking, experimental performing arts: contemporary dance, theatre and performance« und bemüht sich dann langfristig und weltweit, Aufführungen dieser Arbeiten zu organisieren, ggf. auch in Form lokaler Neueinspielungen.[102] Den Betreiberinnen geht es darum, das Kuratorische nicht auf das Urteilen, Auswählen und (Re-)Arrangieren zu reduzieren, sondern es im Sinne eines *taking care* zu verstehen, eines andauernden Sichkümmerns. Diese Praxis erkennt an, dass parallel zur Finanzierung auch die strukturelle Wertschätzung der Produktionen steigen muss. Es bedarf einer Veränderung an drei korrespondierenden Stellen: Förderinstitutionen, die größere Summen pro Projekt bewilligen; Künstler*innen und koproduzierende Häuser, die mehr Sorgfalt in die einzelne Produktion investieren können; und nationale wie internationale Kooperationsstrukturen mit entsprechenden Vermittlungsinstanzen, die es gestatten, eine Produktion über einen viel längeren Zeitraum in einem ökologisch verträglichen Modus an mehr Orten zu spielen, sie dabei auch weiterzuentwickeln oder Serien unterschiedlicher Interpretationen zu ermöglichen.

10.2 Verstärkte Förderung von Recherchen/Forschungsprozessen ohne Aufführungen

Ungeteilt positiv unter den von uns befragten Künstler*innen war die Resonanz auf die Chance, Recherchen und künstlerische Forschungsprozesse gefördert zu bekommen, deren Resultate nicht sofort in Form von Aufführungen präsentiert werden mussten. Die Freiheit, einen Gegenstand des Interesses gründlich zu erforschen und dabei ohne Ergebnisdruck ästhetische Positionen, Arbeitsweise und kooperative Beziehungen zu hinterfragen, wie die Stipendien des #TakeCare-Programms sie boten, wurde geradezu als ein Geschenk empfunden. Ein weiterer positiver Effekt bestand vor allem für bislang weniger Etablierte darin, aus der Zwickmühle zwischen Förderung und Produktionsinstitution befreit zu sein (»denn man muss ja irgendwo anfangen, aber wenn man keinen Vertrag mit einer Produktionsstätte hat, bekommt man oft keine Förderung, und wenn man keine Förderung hat, bekommt man keinen Vertrag mit einer Produktionsstätte«, so Klaas Werner von *Anna Kpok*).

Die Begeisterung weist ex negativo darauf hin, wie wenig zuvor etwas im Arbeitsalltag der Freien Szene etabliert war, das man eigentlich für eine elementare Voraussetzung guter künstlerischer Arbeit halten sollte: Kunst, die das Prädikat zeitgenössisch verdient, kann nicht bloß »intuitiv« irgendwelche gerade aktuellen Themen aufgreifen und dazu im Schnellverfahren Stücke hervorbringen. Sind die Künstler*innen ökonomisch gezwungen, das zu tun, droht dies die Glaubwürdigkeit künstlerischer Auseinandersetzung mit der Welt zu untergraben. Mit gutem Grund wurden Geniekonzepte

102 Something Great. URL: https://somethinggreat.de [17.01.2022].

in der Moderne verabschiedet. Sollen die Live Arts sich der Komplexität einer funktional differenzierten Gesellschaft gewachsen zeigen, in der wissenschaftliche Erkenntnisse zirkulieren, technologische Entwicklungen vielfältige, oft widersprüchliche Auswirkungen zeitigen und soziale Dynamiken zu heterogen sind, um von einer formelhaften Meinungsrhetorik erfasst zu werden, so darf *Recherche* im künstlerischen Arbeiten kein Alibibegriff sein. Ohne Subjektivität preiszugeben, setzt eine ernst zu nehmende künstlerische Einlassung auf ein Thema sich zu unterschiedlichen Wissensformen in Beziehung – theoretischen ebenso wie praktischen, transdisziplinär offenen ebenso wie fachlich speziellen. Auch abseits derjenigen Praktiken, die sich explizit als künstlerische Forschung oder *practice-based research* ausweisen, besteht die Arbeit von Künstler*innen zu erheblichen Anteilen in Forschung.

Es ist daher von essenzieller Bedeutung, den Künstler*innen zu ermöglichen, dieser Forschungstätigkeit mit den ihnen eigenen Mitteln so ausführlich und umsichtig nachzugehen, dass ihre Arbeit den Anspruch der Kunst auf Wahrheit nicht einem Betrieb opfern muss, der ständigen Output verlangt. »Wir haben schon lange versucht, Wege zu finden, die rausführen aus diesem Projekt- und Produktionshamsterrad, so eins nach dem andern zu machen«, sagt Ruth Schmidt von *ScriptedReality* als eine von zahlreichen ähnlichen Stimmen zu diesem Thema.

> Es gab immer wieder Versuche, Möglichkeiten zu finden, um langfristig zu arbeiten und an Dingen über ein Projekt hinaus zu arbeiten. Die Veränderung der Förderung – allein die ganzen TAKE-X-Gelder – macht das nun möglich. Und durch das Wegfallen eines Aufführungsdrucks, dadurch, dass alles sehr viel recherchefokussierter sein konnte, verändert das generell die Arbeitsweise.

Die Förderung von Recherchen, die in Reaktion auf die Schließung der Aufführungsorte eingeführt wurde, sollte daher unbedingt beibehalten und möglichst ausgebaut werden. Idealerweise etabliert sich ein Rhythmus, in dem Recherchen und Produktionen einander abwechseln.

Es gilt dabei auch Vorsorge zu treffen, dass Rechercheförderungen nicht unter der Hand als Produktionsmittel verwendet werden. Ein Vorschlag dazu, der an einige der in unserer Studie beschriebenen *good practices* anschließt, wäre es, die Recherche an einer *effektiven Fiktion* zu orientieren. Das heißt, die Recherche erarbeitet etwas, das fiktional bleibt, aber auf Wirklichkeitseffekte hin konzipiert ist, die es auslösen könnte – etwa ein spekulatives, fabulierendes *World-Building*, wie wir es in Kapitel 8 beschreiben: Die Themen oder Interessen, die die Recherche leiten, werden in Annahmen konkretisiert, an denen sich der gemeinsame Forschungsprozess orientiert (eine Recherche nimmt z.B. die Form eines Programmhefts zu einem fiktiven Kongress oder Festival an, das sowohl allgemeine Beiträge als auch Ankündigungstexte zu den fiktiven Lectures, Performances, Workshops versammelt, ggf. Fotos und Trailer-Videos etc.).

Das würde es erlauben, einen weiteren guten Impuls der bisherigen Förderung aufzugreifen und zu erweitern: das Mentoring, das Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Expert*innen beispielsweise aus dem Bereich KI, Techniker*innen oder Designer*innen unterstützt. In der gemeinsamen Recherchearbeit an effektiven Fiktionen könnte die Transdisziplinarität solcher Arbeitsbeziehungen ins Zentrum rücken. Die Fiktion dient dabei als Schnittstelle zwischen verschiedenen Wissensdisziplinen –

und auch unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen, denn auch hier bestehen beispielsweise zwischen Literatur und Live Arts immer noch institutionelle Barrieren, die dem ästhetischen State of the Art nicht entsprechen. Es gibt, wie wir umrissen haben, eine neue Hinwendung zur Fiktion in den Live Arts durch Formate, die sich an LARPs anlehnen, und durch die u.a. in den Kapiteln 3 und 4 beschriebenen Verschiebungen von einer Ästhetik des Draufschauens hin zu *relationscapes* mit Stimmen, die dazu einladen, sich in etwas hinein zu imaginieren. Dies eröffnet Chancen, sich anders als durch Dramentexte mit der Literatur zu verbinden, während die Literatur ihrerseits performativer wird. Fiktion ist gegenwärtig ein *Modus des kollektiven Arbeitens*, den viele kulturelle und epistemische Praktiken für sich neu entdecken und der das Potenzial hat, produktive Begegnungen zwischen diesen Praktiken zu katalysieren. Es wäre deshalb sinnvoll, diesen Arbeitsmodus auch als Option in einem entsprechenden Rechercheförderformat zu verankern.

10.3 Förderung kollektiver Arbeitszusammenhänge

Die dritte Empfehlung, die wir auf der Grundlage unserer Sondierung gegenwärtiger Arbeitsweisen und Ästhetiken geben möchten, baut auf den ersten beiden Punkten auf und betrifft die grundsätzliche Ausrichtung von Arbeit in der Freien Szene: Die Förderung sollte die Künstler*innen in ihrem Bestreben unterstützen, wegzukommen von einer Projektökonomie, die künstlerische Qualität durch Konkurrenz herzustellen sucht, und stattdessen Formen kollektiven Arbeitens kultivieren helfen, bei denen Qualität im Sinne des u.a. in Kapitel 6 erörterten Verständnisses von Dramaturgie soziale, ethisch-politische und ökologische Kriterien mit ästhetischen Entscheidungen in Zusammenhang bringt.

Die Tendenz zum Kollektiven finden wir nicht nur bezüglich des sozialen Klimas, das in der Freien Szene bislang allem Konkurrenzdruck zum Trotz noch eher solidarisch ist. Sie betrifft ebenso die künstlerischen Formate selbst und das Verständnis dessen, was eine künstlerische Arbeit überhaupt sein kann: »Ich fand die Versuche, das Digitale bloß zu besetzen oder im Digitalen herkömmliches Theater zu machen, oft nicht gut«, formuliert Tilman Aumüller von *ScriptedReality* eine Einschätzung, die viele unserer Gesprächspartner*innen – und auch wir – teilen.

> Ich frage mich: Sollte man in der Zeit, in der wir leben, die immer mehr durch Computer geprägt ist, nicht viel mehr Formate schaffen, die ein gemeinsames Arbeiten, eine gemeinsame Praxis haben, gemeinsam etwas erfinden? Wo Performancegruppen konventionelle Aufführungen machen, findet so etwas meist hinter der Bühne statt, und dann wird es am Schluss gezeigt. Ich bezweifle, ob es diese Trennung von ›gemeinsam etwas erfinden‹ und ›dann zeigen‹ überhaupt braucht – ob man nicht Formate entwickeln kann, die wie ein Game oder Role-Play eher auf spontanes Generieren setzen.

Diesen Schritt von bloß behaupteten Gemeinschaften des Gezeigtbekommens zum konkreten gemeinsamen Agieren, das Differenzen austrägt, braucht es auch für die ökologische, weniger anthropozentrische Neuorientierung der Live Arts, die in unserer Studie ein Leitmotiv darstellt, da sie zu den wichtigsten gegenwärtigen Veränderungen gehört (siehe u.a. Kapitel 5). »Die *Idee* eines ökologischen Verständnisses des Sichversammelns

ist da«, betont die Forscherin, Dramaturgin und Performerin Sibylle Peters im Gespräch, »aber in der Realität des künstlerischen Betriebes erlebe ich gerade noch Trennung: hier das etablierte Menschentheater, da das andere.« Es besteht die Gefahr, dass ökonomische Gründe gerade diejenigen Veränderungsprozesse abwürgen, von denen wir uns die nachhaltigsten Erneuerungen versprechen dürfen, weil sich dann doch in der Konkurrenzsituation die ästhetisch konventionelleren, schon gelungener scheinenden Projekte durchsetzen. Dabei soll es keineswegs darum gehen, Produktionen einzelner Künstler*innen oder traditionelle Formen arbeitsteiliger Kooperation beim Produzieren abzuschaffen. Aber die Vorstellung, dass die Anfertigung eines Aufführungsprodukts durch ein Individuum oder eine kleine Gruppe und dessen Ablieferung an ein Publikum das bestimmende Modell für die Live Arts sei, erscheint uns nicht mehr zeitgemäß. Und diesbezüglich könnte eine progressive Förderung viel bewirken: Statt nur isolierte Projekte oder Personen zu fördern und die Kommunikation zwischen den Künstler*innen einem Netzwerkkapitalismus zu überlassen, täte Kulturförderung gut daran, die Freie Szene als ein zusammenhängendes Forschungs- und Entwicklungsfeld zu begreifen.

Die intensivierte Einlassung der Live Arts mit Online-Kultur und digitalen Technologien hat auch dazu geführt, dass Künstler*innen die dort schon gängigen Formen von Kooperation auf die eigene Arbeitswirklichkeit beziehen. Was könnte es etwa heißen, das Open-Source-Prinzip auf künstlerische Arbeit zu übertragen? Die Dokumentation einer Produktion beschränkte sich dann nicht darauf, ein Aufführungsvideo online zu stellen, sondern es ginge darum, den »Code« zu teilen: von Übungen, die zur improvisatorischen Generierung des Materials genutzt wurden, und Anregungen aus Theorielektüre oder anderen Quellen über verschiedene Arten von Scripten bis hin zum Tech-Rider. Ansätze in diese Richtung hat es in der Freien Szene immer wieder gegeben – beispielsweise die von Alice Chauchat, Mette Ingvartsen und anderen Choreograf*innen in den 2000er Jahren initiierte *everybodys*-Plattform.[103] Aktuell verdient die Plattform *The Sphere* Aufmerksamkeit, die der kollektiven Selbstorganisation in den Performing Arts Ressourcen für u.a. rechtliche und finanzielle Angelegenheiten wie Nutzung und Tantiemen zur Verfügung stellt und dabei eine Commons-Politik verfolgt.[104] *Pixelrave* setzt sich das Ziel »to build bridges between the underrepresented actors of underground dance subcultures from different geographies, by re-creating the radical inclusiveness of dancefloors in a virtual deterritorialized location«.[105] In Estland verbinden *Kanuti Gildi Saal*[106], *Elektron Art*[107] und *MIMproject*[108] Plattformen, Institutionen und Kommunikationsnetze und bauen internationale Verbindungen beispielsweise zum EU-Projekt *Play On!*[109] auf. Hier werden hybride Formen der Produktion und Distribution mit interdisziplinären Ansätzen des Forschens zwischen Theater, Net Art und anderen Künsten, Technologie und Wissenschaft angestoßen, die oft über wechselseitiges Hosting funktionieren.

103 Chauchat, Alice/Ingvartsen, Mette u.a. (2006): Everybodys. URL: www.everybodystoolbox.net [17.01.2022].
104 The Sphere (2020): https://www.thesphere.as [17.01.2022].
105 Pixelrave (2020): https://pixelrave.life [17.01.2022].
106 https://saal.ee/en [17.01.2022].
107 https://elektron.art [17.01.2022].
108 www.mimproject.org/english [17.01.2022].
109 https://play-on.eu/about [17.01.2022].

Im Unterschied zu vielen Fellowship- oder Residenzprogrammen von Spielstätten oder wissenschaftlich-künstlerischen Stipendienprogrammen geht es hier nicht darum, die Ressourcen zu bündeln, um das Prestige der eigenen Institution zu steigern, sondern der Akzent liegt auf Austausch und offener Kooperation.

Mit *Breakdown* hat das Kollektiv *outofthebox* im letzten Jahr ein Format geschaffen, das Künstler*innen vernetzen, Sichtbarkeit erhöhen und Möglichkeiten zum Teilen von Wissen bieten soll:

> Dafür laden wir Gäste aus Medienkunst, Game-Design und performativer Kunst ein, die Black Box ihrer Arbeit zu öffnen. Anhand von jeweils einem konkreten Beispiel werden digitale Tools, Methoden für Workflow und Designziele offengelegt, Herausforderungen und Inspirationen geteilt. An der Schnittstelle von Tutorial, Showcase und Q&A ermöglicht *Breakdown* niedrigschwellige Zugänge zu digitaler Kunst und stößt neue Synergien zwischen Netzwerken aus Kultur und Technologie an.[110]

Allerdings sei es wichtig, dass sich das *skill-sharing* unter freischaffenden Künstler*innen von dem in Hacker-Spaces unterscheidet, sagt Susanne Schuster von der Gruppe im Interview. »Menschen, die sich da engagieren, sind oft Programmierer*innen in einer großen Firma, haben 4000-5000 Euro Monatseinkommen und können es sich leisten, Wissen weiterzugeben. Viele betreiben es als Hobby oder als Form des Aktivismus.« Unter Künstler*innen brauchen Prozesse des Teilens mehr Umsicht, eine gute Balance des *give and take* und auch ein Gespür für die finanzielle Situation der anderen. So berichtet Schuster von Konflikten in Kunstnetzwerken, wo beispielsweise Leute aus dem Stadt- und Staatstheater die Expertise von Künstler*innen aus der Freien Szene ohne Honorar in Anspruch nehmen wollten, obwohl sie hinreichend Mittel gehabt hätten, während von ihnen kein entsprechender Input kam. Bei *Breakdown* gehe es neben dem Wissenstransfer auch darum, den Kompetenzen in der Freien Szene – insbesondere denen von Frauen – Anerkennung zu verschaffen.

Auch Julia-Huda Nahas hat mit dem von ihr initiierten Projekt *BITTER (SWEET) HOME* Vorstöße in Richtung kollaboratives Arbeiten unternommen. Teil des Projekts war ein *writer's room*. Während das Format sonst vor allem in der TV- und Serien-Produktion etabliert ist, fanden sich bei *BITTER (SWEET) HOME* BPoC-Autorinnen für eine »aktiv(istisch)e Stückentwicklung« mit »klarer antirassistischer Haltung« zusammen.[111] Im Interview erklärt Nahas, welche Fragen für den Prozess zentral waren: Wie kann eine Stückentwicklung ohne alleinige Autor*inschaft funktionieren, sodass möglichst viele Perspektiven einfließen können? Wie lässt sich eine zu starke einseitige Aneignung der Arbeit verhindern? Wie können *safer spaces* entstehen, die von Diskriminierung Betroffenen Möglichkeiten bieten, ihren Perspektiven Gehör zu verschaffen, ohne dass diese sich permanent erklären müssen? Wie können neue Formen von Narration sich entwickeln, die sich der Reproduktion von Rassismen entziehen und den *white gaze* –

110 Outofthebox (2021): Breakdown. URL: http://outofthebox-now.de/2021/04/15/breakdown [17.01.2022].

111 Nahas, Julia-Huda (2021): BITTER (SWEET) HOME. URL: https://www.bittersweethome.de/index [17.01.2022].

sowohl den von außen kommenden als auch den internalisierten – konsequent immer wieder hinterfragen? Begleitet wurde die Schreibwerkstatt durch ein öffentliches Diskursprogramm, um den Prozess auch nach außen transparent zu machen.

Dies sind nur einige Beispiele für Initiativen, die darauf abzielen, die Arbeitssituation in der Freien Szene grundlegend zu verändern. Eine Förderung, die der Freien Szene dabei hilft, sich als kollektiv-solidarisches Feld künstlerischer Praktiken zu organisieren, ist wichtig, damit solche Initiativen, die Künstler*innen neben ihren Produktionen mit hohem Engagement an Zeit und Kraft auf die Beine stellen, sich langfristig etablieren, wachsen und ihre Ziele umsetzen können. Wir empfehlen, die Finanzierung solcher übergreifenden Initiativen zur kollektiven Selbstorganisation in die bestehenden Förderinstrumente einzubeziehen – beispielsweise in die Netzwerk- und Strukturförderung von #TakeHeart.

Abschließend sei darüber hinaus ein neues Format vorgeschlagen, das die bisherigen projekt- und personenbezogenen Grundförderungen ergänzen kann: das *Netzwerk Künstlerische Forschung*. Mehrere künstlerisch arbeitende Gruppen und/oder Einzelpersonen stellen gemeinsam einen Antrag für ein größeres, auf ca. vier bis sechs Jahre angelegtes Vorhaben. Sie machen deutlich, wie sie sich in ihrer Arbeit aufeinander beziehen wollen, indem sie etwa füreinander zu Rezipierenden werden, die mit dem, was die anderen erarbeiten, jeweils weiterarbeiten, sodass ein über mehrere Stationen laufender Forschungsprozess entsteht, nicht lediglich ein Projekt, das sich in der abschließenden Präsentation erschöpft. Es soll daher ein Arbeiten in zeitlich versetzten, aneinander anschließenden Phasen möglich sein und ein großer Spielraum bezüglich der Präsentation von (Zwischen-)Ergebnissen gewährt werden. Zu den Antragspartner*innen des Netzwerks können neben den Künstler*innen, die die Mehrheit bilden sollen, Wissenschaftler*innen oder Vertreter*innen anderer Praxisfelder zählen, die einen Bezug zum Forschungsanliegen haben. Institutionen wie Spielhäuser, Kunsthochschulen, universitäre und andere Forschungsinstitute können (auch mit Finanzierungsanteilen) eingebunden werden, sofern sie den Prozess nicht kontrollieren bzw. dessen Resultate exklusiv abschöpfen. Kooperation und Dokumentation sollte nach Commons-Prinzipien erfolgen.

Recherche, Projekt, Prozess

Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden Darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen

Philipp Schulte

Die gewonnenen Erkenntnisse belegen, dass die Einrichtung und der Ausbau von Mehrjahresförderungen die (Arbeits-)Situation sowie die künstlerischen Resultate im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste aus einer Vielzahl von Blickwinkeln nachhaltig und elementar stärken und ein wichtiges, ausbauwürdiges Element in der bundesdeutschen Förderarchitektur darstellen.
Dr. Philipp Schulte, Hessische Theaterakademie, Frankfurt a.M.

1 Einleitung

1.1 Fördersystematiken im Vergleich – Fördersysteme im Umbruch?

Die vorliegende Teilstudie nimmt die Frage in den Blick, welche qualitativen Auswirkungen auf Mehrjährigkeit hin konzipierte Fördersystematiken auf die Produktionssituationen freischaffender Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste in der Bundesrepublik Deutschland haben. Welche Projektformen, Infrastrukturen, Arbeitsverhältnisse und -perspektiven werden durch die unterschiedlich befristeten Förderstrukturen herbeigeführt? Welche Effekte auf konkrete künstlerische Prozesse und Resultate lassen sich erkennen? Und welche Bedarfe lassen sich daraus für ein Fördersystem ableiten, »das den gesellschaftlichen Wert von Kunst anerkennt und künstlerischer Innovation von Nutzen ist«[1]?

Unter dem Begriff der Mehrjährigkeit werden hierbei zunehmend verbreitete antragsbasierte Förderformen zusammengefasst, die es durch verbindliche Finanzie-

1 Deuflhard, Amelie (2021): Es ist nicht alles schlecht: So kann aus der Krise eine Chance für die Kultur werden. der Freitag Nr. 22/2021 vom 03.06.2021. 1.

rungszusagen für Zeiträume in der Regel von drei bis vier Jahren Kunstschaffenden im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste ermöglichen, eine vorausschauende Planung und Realisierung ihrer Projekte und Veranstaltungen vorzunehmen. Eine solche auf Mehrjährigkeit beruhende Systematik lässt sich klar unterscheiden von einer Logik der Einzelprojektförderungen, die als in Deutschland bis in die 2000er Jahre hinein verbreiteter Standard beschrieben werden kann: Ein*e Künstler*in bzw. eine künstlerische Gruppe entwickelt eine Idee, bewirbt sich mit dieser in Form eines ausführlichen Antrags mit detailliertem Kosten- und Finanzierungsplan z.B. beim Kulturamt einer Stadt oder beim Kunstministerium eines Bundeslandes, erhält im günstigen Fall, in der Regel auf Basis eines Juryentscheids, eine Förderung für dieses konkrete Projekt, das sich häufig über einige Monate erstreckt, und realisiert es im skizzierten Zeitraum. Sämtliche Kosten – Materialkosten, das eigene Honorar, Gagen für hinzuzuziehende Expert*innen (z.B. Techniker*innen, Tänzer*innen, Produktionsleiter*innen, Reinigungskräfte), aber auch jegliche Form laufender Kosten (z.B. Mieten von Probe- oder Büroräumen) – sind dabei Teil des beantragten Projektbudgets. Einzelprojektförderungen sind *resultatorientiert*; der rechtzeitigen Umsetzung einer Konzeptionsskizze innerhalb weniger Monate werden alle weiteren Bedarfe untergeordnet, die eine künstlerische Entwicklung über das Einzelprojekt hinaus, ein nachhaltiges Produzieren oder auch eine bessere soziale Absicherung der antragstellenden Personen sowie ihrer Subunternehmer*innen (z.B. durch den Abschluss mittel- oder langfristiger Arbeitsverträge) ermöglichen.

Der Charakter der auf Mehrjährigkeit hin konzipierten Fördersystematiken hingegen berücksichtigt – über ein dem konkreten künstlerischen Resultat (der Aufführung) und der damit erzeugten Öffentlichkeit (dem Publikum) geltendes Interesse hinaus – verstärkt *prozessorientierte* Faktoren, die eine Entwicklung eines*r Einzelkünstler*in oder einer Gruppe, nicht zuletzt auch hinsichtlich seiner*ihrer Verortung in einer konkreten Region in den Blick nehmen. Nicht das vor allem am Resultat gemessene einzelne Projekt ist hier ausschlaggebend, sondern ein Prozess, der sich neben Premieren, Aufführungen und Gastspielen in unterschiedlichen Formen manifestiert: wie die kreativer Weiterentwicklung dienenden Konzeptions- und Recherchephasen, die (Er-)Findung neuer Präsentationsformate oder die Erprobung neuer Begegnungsformate als Arbeit an der jeweiligen Öffentlichkeit, welche eine künstlerische Praxis generiert. Wie Einzelprojektförderungen werden auch Mehrjahresförderungen auf Basis von Anträgen bewilligt. Diese sind jedoch dahingehend komplexer, als dass sie dem Erfordernis unterliegen, nicht nur ein einzelnes Projekt zu skizzieren, sondern Vertrauen in die Darstellung einer mehrere Jahre andauernden künstlerischen Entwicklung herstellen zu müssen. Somit verlangen sie den antragstellenden Künstler*innen eine höhere Bereitschaft und Kompetenz zur Selbstreflexion und -verortung ab.

1.2 Zur Vorgehensweise

Die vorliegende Teilstudie geht von der künstlerischen Praxis aus. Sie ist eine qualitative Untersuchung auf der Basis ausführlicher Leitfadeninterviews einerseits mit (entweder tendenziell projektbezogen oder tendenziell überjährig) geförderten Künstler*innen aus den frei produzierenden Darstellenden Künsten in verschiedenen Bundesländern und

urbanen Zentren Deutschlands, andererseits mit Repräsentant*innen ausgewählter fördernder Einrichtungen der Länder und Kommunen. Die Form des (pandemiebedingt digital geführten) Expert*inneninterviews mit professionellen Kunstschaffenden erlaubt es, die Perspektiven auf die im Rahmen dieser Teilstudie erörterten Fragestellungen von denjenigen aufzuzeigen, die unmittelbar und täglich mit ihnen zu tun haben. Die ergänzend geführten Interviews mit ausgewählten Repräsentant*innen relevanter Fördereinrichtungen und Interessensvertretungen ermöglichen darüber hinaus weitere Einblicke in die strukturelle Logik vorhandener Fördersystematiken, wobei bei der Auswahl ein besonderes Augenmerk auf *best practices* gelegt wurde.

Im Zeitraum März bis Juli 2021 wurden so insgesamt 22 Expert*innen zu den Auswirkungen mehrjähriger Fördersystematiken interviewt. Bei 13 davon handelt es sich um Künstler*innen, weitere neun wurden in ihrer Rolle als Expert*innen in Bezug auf geldgebende Strukturen befragt. Bei der Auswahl der Gesprächspartner*innen aus dem Bereich der Kunstpraxis wurden vor allem solche hinzugezogen, die eigene Erfahrungen sowohl mit Einzelprojektförderungen als auch mit überjährigen Förderungen machen konnten. Aber auch Berufsanfänger*innen ohne Erfahrung mit Mehrjahresförderungen wurden vereinzelt interviewt, um einen Eindruck von der unmittelbaren Produktionsrealität ausschließlich einzelprojektgeförderter Künstler*innen und ihren Erwartungen an ihre weitere Entwicklung zu erhalten. Bewusst wurden Künstler*innen aus unterschiedlichen Generationen – die jüngsten Gesprächspartner*innen sind im Alter von Ende zwanzig, die ältesten Ende fünfzig – und mit unterschiedlichen regionalen Verortungen ausgewählt: Ihre Arbeits- und Lebensmittelpunkte liegen in Berlin, Leipzig, München, Frankfurt a.M., Stuttgart, Bremen, Hannover, Köln und Bochum. Auf diese Weise konnten Details aus unterschiedlichen Formen der Mehrjahresförderung (beispielsweise der Basisförderung in Niedersachsen, der Spitzenförderung in Nordrhein-Westfalen, der Konzeptionsförderung in Berlin) und ihre konkreten Auswirkungen erörtert werden. Allen Gesprächspartner*innen aus dem Bereich der Kunstpraxis ist gemein, dass sie frei produzieren (ohne fixe Anbindung an eine feste Theaterinstitution) und dass sie mit ihrer Arbeit, teilweise seit Jahrzehnten, einen Anspruch verfolgen, der einerseits professionell ist (sie können als entsprechend ausgebildete Berufskünstler*innen bezeichnet werden, die vornehmlich durch ihre künstlerische Arbeit ihren Lebensunterhalt verdienen) und andererseits experimentell: Ihre jeweilige Praxis strebt danach, bestehende Formate und Präsentationsformen nicht in erster Linie zu bedienen, sondern für je unterschiedliche Themen und Materialien auch jeweils eigene, neue Formen der Darstellung zu finden; weniger also bestätigen sie ein Theater, wie es sich in der Vergangenheit gezeigt hat oder gegenwärtig äußert, als dass sie die Frage stellen, wie Darstellende Kunst mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen umgehen, ja somit, wie ein Theater der Zukunft aussehen könnte.

Die Repräsentant*innen der fördernden Einrichtungen und Interessensvertretungen wurden auf Grundlage ihrer unterschiedlichen Institutionszugehörigkeit ausgewählt. Befragt wurden Vertreter*innen aus der Kulturpolitik auf Landes- wie kommunaler Ebene, aus dem Umfeld der internationalen Produktionshäuser, eines Landesverbandes für Freie Darstellende Künste, aus der Theaterausbildung sowie dem Kinder- und Jugendtheaterbereich. Um eine möglichst offene und vertrauensvolle Ge-

sprächsatmosphäre zu etablieren, wurde im Rahmen der vorliegenden Analyse darauf geachtet, die Anonymität aller Gesprächspartner*innen zu wahren.

Die vorliegende Teilstudie wurde von einem Theaterwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkt auf zeitgenössischen performativen Praktiken durchgeführt. Ihr Fokus liegt auf der Realität künstlerischer Prozesse und Produktionsweisen in der Gegenwart und auf der Suche nach Entwicklungsmöglichkeiten ihrer Rahmenbedingungen, mit denen der Wert freischaffend produzierter Darstellender Kunst für die Gesellschaft besser erkannt und gefördert werden kann. Die Studie geht davon aus, dass es im Interesse von Ländern und Kommunen liegt, lebendige, kritische und innovationsfreudige Szenen im Bereich der zeitgenössischen Darstellenden Künste zu begünstigen, aufzubauen bzw. zu pflegen und Einzelkünstler*innen und Gruppierungen eine dezidiert freie Kunstproduktion zu ermöglichen, die sich nicht schwerpunktmäßig in vorhandenen institutionalisierten (Stadt-)Theaterstrukturen verortet, sondern (oft aus künstlerischen Gründen) alternative Produktionsweisen bevorzugt. Sie richtet sich an gestaltungswillige Akteur*innen einer sich entwickelnden Kulturlandschaft, die dieses Ziel verfolgen, sei es als Vertreter*innen engagierter Kulturpolitik, öffentlicher Fördereinrichtungen, privater Stiftungen oder der produzierenden Theater und Festivals. Nicht zuletzt adressiert sie die praktizierenden Künstler*innen der sogenannten Freien Szene, die ein naheliegendes Mitsprache- und Mitgestaltungsrecht an ihre Arbeit bedingende Förderstrukturen haben, selbst.

1.3 Was Mehrjährigkeit alles bedeuten kann

Mehrjahresförderungsprogramme in Deutschland tragen viele Namen, auch in Abhängigkeit zu den regional unterschiedlichen Funktionen, die sie erfüllen.[2] Diese Vielfalt steht freilich in engem Zusammenhang mit dem föderalen System der Bundesrepublik. Die in den für diese Studie geführten Interviews mitunter bemängelte Unübersichtlichkeit, die damit einherzugehen scheint, lässt sich aber möglicherweise aufwiegen durch einen unweigerlichen Vorteil, der mit dieser Diversität einhergeht: Wo in vielen Städten und Bundesländern vieles ausprobiert wurde und wird (teils seit mehr als zehn Jahren, teils noch in der Planungsphase), lassen sich die verschiedenen Auswirkungen, die die unterschiedlichen Systematiken haben, gut vergleichen und jeweilige Vor- und Nachteile erkennen. Länder und Regionen, die bislang noch keine oder kaum entwickelte Mehrjahresförderprogramm anbieten, aber daran interessiert sind, haben die Auswahl aus unterschiedlichen etablierten Ansätzen, die mal mehr, mal weniger spezifisch auf die Produktionsrealität der lokalen Szenen abgestimmt sind. Was auf den ersten Blick wie Kraut und Rüben wirken mag, lässt sich bei genauerem Hinsehen eher mit einem Gemüsegarten vergleichen, in dem viele unterschiedliche Beete jedoch mit je eigenem Konzept (und durchaus unterschiedlichem Ernteerfolg) nebeneinanderliegen. Auch wenn es der vorliegenden Studie nicht um eine umfassende Bestandsaufnahme existierender Mehrjahresförderungsprogramme in Deutschland zu tun ist, so spielen diese in ihrer Verschie-

2 Für eine ausführliche interne Vorrecherche der unterschiedlichen Programme, die derzeit auf Bundes- und Landesebene sowie in den zehn einwohnerstärksten Städten in Deutschland existieren, danke ich herzlich Alessia Neumann.

denheit aber doch für die interviewten Künstler*innen fraglos eine Rolle – wenn z.B. die Mitglieder eines Künstlerinnenkollektivs aus Niedersachsen über die dortige »Basisförderung« sprechen, meinen sie etwas anderes als ein Einzelkünstler aus München, der dort eine sogenannte Optionsförderung erhält. Aus diesem Grund – und auch, um offenzulegen, was Mehrjahresförderung alles bedeuten kann und welche Aspekte unterschiedliche Konzepte betreffen – seien im Folgenden einleitend kurz einige grundlegende Förderformen aufgelistet, die bei den qualitativen Leitfadeninterviews eine Rolle gespielt haben.

Die einleitend getroffene Unterscheidung in Einzelprojektförderungen (für konkrete, klar abgegrenzte künstlerische Projekte mit einer Laufzeit von in der Regel unter zwölf Monaten) und mehrjährige Förderungen lässt sich so auf der Seite der auf Mehrjährigkeit angelegten Förderprogramme weiter auffächern. Zunächst auf begrifflicher Ebene: Verwendet die Stadt Frankfurt a.M. die Bezeichnung *Mehrjahresförderung*, vergibt München die bereits erwähnte *Optionsförderung*, so operieren Nordrhein-Westfalen, Baden-Württemberg und einige weitere Bundesländer mit der Bezeichnung der *Konzeptionsförderung*. Mit *Spitzen-* oder *Exzellenzförderung* können bislang wenig verbreitete Mehrjahresförderungsformate bezeichnet werden, die – wie in Nordrhein-Westfalen (neben Berlin sicherlich Spitzenreiter in Bezug auf die Ausdifferenziertheit seines Fördersystems) – Teil eines mehrstufigen Systems der Kunstförderung sind: Mit diesem Instrument können einer ausgewählten Anzahl von Künstler*innen, denen eine hohe Qualität zugesprochen wird, mehrjährige, höher dotierte Förderungen bewilligt werden, um z.B. »Ensembles bei einer Entwicklung hin zur Exzellenz besser zu unterstützen«[3]. Die nächste und logisch letzte Stufe eines komplexer strukturierten Fördersystems liegt dann in *institutionellen Förderungen*, welche auf Dauer angelegt sind und festen Theaterhäusern oder Ensembles sowie weiteren Produktionsplattformen vorbehalten sind.

Dass durch die Etablierung von Mehrjahresförderprogrammen automatisch ein stärkeres Augenmerk auf künstlerische Entwicklungsprozesse (anstelle ausschließlich resultatorientiert auf einzelne Projekte) gelegt wird, verdeutlicht beispielsweise die Bremer Definition der dort so bezeichneten *Konzept- und Entwicklungsförderung* in der *Förderrichtlinie zur Projektförderung in der Stadtgemeinde Bremen*:

> Gegenstand der Konzept- und Entwicklungsförderung ist […] insbesondere ein längerfristiger Prozess der künstlerischen Entwicklung und Konzeption, der einen mehrjährigen Schaffensprozess verlangt und mit einer öffentlichen Präsentation oder einer Projektreihe abschließt. Die Förderung soll insbesondere auf einen finanziellen Impuls zur Planung und Durchführung von längerfristigen Konzepten und Projekten oder auf eine Verbesserung der Voraussetzungen, Fördermittel des Bundes oder sonstige Drittmittel beantragen zu können, gerichtet sein.[4]

3 https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/foerderung-der-freien-darstellenden-kuenste [11.08.2021].

4 Förderrichtlinie zur Projektförderung in der Stadtgemeinde Bremen (gültig bis zum 31. Dezember 2021), https://www.kultur.bremen.de/service/projektfoerderung-13709 [11.08.2021].

Indes tritt das möglicherweise aus dem ursprünglichen Standard der Einzelprojektförderung entnommene Erfordernis eines Projektabschlusses in Form »einer öffentlichen Präsentation oder einer Projektreihe« weiter in den Hintergrund bei Förderformen, die mit dem Begriff *Rechercheförderung* bezeichnet werden können. Sie setzen stärker auf ergebnisoffene künstlerische Prozesse zur Erarbeitung neuer ästhetischer Impulse. Derart prozessorientierte Förderformen, die oft in Verbindung zu den Anforderungen einer künstlerischen Forschung stehen, sind in den verschiedenen Bundesländern sowie auf kommunaler Ebene kaum verbreitet. Ein engagiertes Beispiel für dieses Format sind die seit über zehn Jahren existierenden Forschungsstipendien des flausen+-Netzwerks, welche sich als dezidiert prozessorientiert beschreiben lassen. In diesem Rahmen wird es nicht erwartet, »Ergebnisse zu zeigen, sondern über Prozesse ins Gespräch zu kommen. Einzelne Ausschnitte werden gezeigt und danach das Publikum zu ihren Eindrücken befragt. Dieser Diskurs hat sich für beide Seiten als äußerst gewinnbringend erwiesen.«[5] Rechercheförderungen sind keine Mehrjahresförderungen per se; die prozessorientierte Herangehensweise, die damit verfolgt wird, legt aber eine Förderung über längere Zeiträume hinweg nahe. Wie das flausen+-Modell zeigt, kann es sinnvoll sein, Rechercheförderungen als *Residenzförderungen* zu verstehen, um den Rechercheprozessen eine stabile Infrastruktur zu bieten.

Einen wichtigen Aspekt berücksichtigen infrastrukturelle Mehrjahresförderungen, die im Folgenden nach dem Hamburger Modell *Basisförderungen* genannt werden. Diese Förderform deckt künstlerische Grundbedarfe ab, die ein kreatives Arbeiten zuallererst ermöglichen und sich nicht gut einzelnen, klar abgetrennten Projekten zuordnen lassen – in der Formulierung der *Richtlinie zur Förderung der Freien Darstellenden Künste in Hamburg*: »Mit der Basisförderung wird Hamburger Einzelkünstlerinnen/Einzelkünstlern und Gruppen, die sich künstlerisch ausgewiesen haben, eine Unterstützung zur Sicherung ihrer Arbeitsgrundlage gewährt.«[6] Studio- oder Lagerraummieten, Kosten für Produktionsleitung, Steuerberatung etc. und Sozialabgaben können unter diesem Bereich der infrastrukturellen Grunderfordernisse künstlerischen Schaffens in den frei produzierenden Darstellenden Künsten zusammengefasst werden.

Doch auch punktuell ausgerichtete Förderungen können künstlerischen Projekten zu längeren Laufzeiten verhelfen. Um bereits produzierten Einzelprojekten eine längere Wirkdauer zu ermöglichen, sind *Wiederaufnahme-* und *Gastspielförderungen* ein probates Mittel. Diese wenig verbreitete Förderform unterstützt ein nachhaltiges Produzieren, indem sie dem häufig auftretenden Missverhältnis zwischen der Dauer eines Produktionsprozesses und den mitunter überschaubaren Präsentationsmöglichkeiten eines konkreten Projekts entgegenwirkt. Durch die Förderung von Wiederaufnahmen und Gastspielen wird es Künstler*innen erleichtert, zu touren, somit auch überregional bekannt zu werden und auf diese Weise neue Publikumskreise zu erschließen sowie neue Förderer zu finden. Die Wiederaufnahmeförderung des Fonds Darstellende Künste im Rahmen von NEUSTART KULTUR/#TakeHeart trägt dem Rechnung.

5 https://flausen.plus/info-stipendium/ [11.08.2021].

6 Richtlinie zur Förderung der Freien Darstellenden Künste in Hamburg (in Kraft seit 15. April 2020), https://www.hamburg.de/contentblob/201544/27c702795b530ea9d204cbaa8ce8894b/data/foerderrichtlinie-freie-darstellende-kuenste.pdf [11.08.2021].

Schließlich sei noch der Vollständigkeit halber mit *Debüt-* oder *Einstiegsförderungen* auf eine spezielle Form – nun wiederum der Einzelprojektförderung – hingewiesen. Diese richtet sich ausdrücklich an Berufseinsteiger*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste, die in vielen Fällen kurz nach der Ausbildung stehen. Sie sollen den Einstieg in das Berufsfeld erleichtern für Künstler*innen, die am Anfang ihrer Entwicklung stehen (welche zu reflektieren und seriös darzustellen erst später, bei der möglichen ersten Beantragung einer Mehrjahresförderung, geleistet werden kann).[7]

1.4 Fünf Leitfragen

Die zahlreichen Fragen zu verschiedenen Formen und Aspekten der Mehrjahresförderung, mit denen die unterschiedlichen Interviewpartner*innen sich auseinandergesetzt haben, lassen sich insgesamt fünf Leitfragenkomplexen zuordnen, die auch den vorliegenden Text gliedern. Sie alle behandeln je unterschiedliche Bereiche, auf die das Implementieren von Mehrjahresförderungen konkrete Auswirkungen hatte und haben kann. Diese Komplexe betreffen ein sich veränderndes *Verständnis von Kunst in der Gesellschaft*, damit einhergehende neue *Anforderungen an künstlerische Produktionsprozesse*, die Auswirkungen der Etablierung von Mehrjahresförderungen auf die *Ausdifferenziertheit von Fördersystemen* für die Kunst selbst, ihre Auswirkungen auf ein *Verhältnis zwischen produzierenden Künstler*innen und städtischen Theatern und Festivals als Produktionsplattformen* sowie auf den *gesellschaftlichen und sozialen Status von Künstler*innen* im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste:

1. Welchem *ästhetischen Verständnis von Kunst* wird mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen Rechnung getragen?
   In vielen der geführten Gespräche wurde deutlich, in welchem Ausmaß ein *prozessorientiertes Kunstverständnis* inzwischen an die Stelle von primär resultatorientierten künstlerischen Vorgehensweisen tritt. Künstlerisches Schaffen wird oft experimentell im Sinne einer Stückentwicklung verstanden: Ausgangspunkt und -material werden konzeptionell gesetzt. Zugleich gibt es vonseiten der Künstler*innen das Bestreben, den dadurch angelegten weiteren Entwicklungsprozess eines Projekts zumindest teilweise format- und ergebnisoffen zu halten. Künstlerische Resultate werden dabei eher als Ergebnisse eines wahrnehmungsbasierten Erforschens der jeweiligen künstlerischen Praxis im Verlauf einer Projektarbeit verstanden. Was am Ende herauskommt, wird erst in diesem Prozess sichtbar, richtet sich nicht unbedingt nach konventionellen Präsentationsformaten (»der neunzigminütigen Aufführung«,

7 Auf diese Weise wirkt eine Debütförderung einem Problem entgegen, welches Gesprächspartner*in #7 so beschreibt: »Es ist viel zu schwer, einen Einstieg zu finden; es gibt ein großes Problem für Berufseinsteiger. Am Beispiel Baden-Württemberg: Um antragsberechtigt zu sein, muss man eine zweijährige professionelle Ausübung des Berufs nachweisen, in der mindestens 50 % der eigenen Einkünfte aus der künstlerischen Tätigkeit generiert wurden. Die Budgets auf kommunaler Ebene sind allerdings oft nicht ausreichend, um ein Projekt allein zu finanzieren, und auch nicht, um mit ihren Honoraren 50 % seines Einkommens zu decken. Das heißt, die Hürde, um Zugang zu finden zu diesen größeren Förderungen, mit dem man ja seinen Lebensunterhalt erst wirklich verdienen kann, ist zu hoch.«

»dem Film«, »der Audio-Installation«), sondern es werden im Gegenteil neue Formen gesucht, die der jeweiligen Ausgangsfrage bestmöglich gerecht werden sollen. »Prozessförderung führt in den Kern zeitgenössischer Produktionsabläufe in den Freien Darstellenden Künsten«[8]: Reflexionen zu diesem gesellschaftlichen Verständnis von Kunst versammelt Abschnitt 2.

2. Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die *künstlerische Produktion* im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste?
   Ausgehend von dem erörterten Verständnis zeitgenössischer Kunst, geraten in Abschnitt II stärker Fragen in den Blick, die die damit einhergehenden veränderten *Anforderungen an künstlerische Produktionsprozesse* reflektieren. Welche konkreten Veränderungen hatten Mehrjahresförderungen auf die Arbeitsweisen von Künstler*innen, die bereits Erfahrungen damit sammeln konnten? Wie verändern sie künstlerische Produktionsrealität z.B. hinsichtlich Planung, Antragstellung, Erarbeitung und Umsetzung? Auch auf welche Weise Mehrjahresförderungen einem prozessualen Kunstverständnis entsprechende ästhetische Herangehensweisen ermöglichen, wie damit eine künstlerische Weiterentwicklung herbeigeführt und die Arbeitsrealität der Künstler*innen verbessert werden kann, wird in diesem Komplex erörtert.
3. Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die *Architektur von Fördersystemen*?
   Mehrjahresförderungen, wie sie in der vorliegenden Teilstudie verstanden werden, setzen sich durch ihre zeitliche Dauer einerseits von Einzelprojektförderungen ab, andererseits von auf Dauer angelegten institutionellen Förderungen, die keine Begrenzung auf z.B. drei bis fünf Jahre vorsehen. Führt man aber ein neues Element in ein bestehendes System ein, so hat das Einfluss auf alle weiteren Elemente. In welcher Beziehung stehen Mehrjahresförderungen zu Einzelprojekt- oder auch Debütförderungen? Inwiefern decken sie alle Grundbedarfe eines Projektzeitraums ab, inwiefern ist es, beispielsweise bei Basisfördermodellen, nötig, weitere Gelder zu akquirieren? Welche Möglichkeiten weiterer Abstufungen deuten sich an (wenn z.B. in Nordrhein-Westfalen eine Spitzen- und Exzellenzförderung eingeführt wird)? Mehrjahresförderungen bieten Alternativen zu einem »digitalen System«[9], in dem entweder kurz und einzelprojektweise oder institutionell und auf Dauer ausgerichtet gefördert wird. Inwiefern sie also Fördersysteme dynamisieren und somit zu ihrer zunehmenden Ausdifferenziertheit beitragen, wird in Abschnitt III erläutert.
4. Welchen Einfluss haben Mehrjahresförderungen auf das *Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten?*
   Die historische Idee des deutschen Stadttheaters, das Theater für die Stadt zu sein, erscheint immer weniger zeitgemäß. Spätestens seitdem sich die Erkenntnis durchsetzt, dass die Stadtgesellschaften des Einwanderungslandes Deutschland weit weniger homogen sind, als dies vor zwanzig Jahren eventuell noch angenommen wurde, wird die Notwendigkeit auch künstlerischer Vielstimmigkeit deutlicher, die von

8 So formuliert es Gesprächspartner*in #19.

9 Als »digitales System« sind hier und im Folgenden Fördersysteme beschrieben, die auf eine Mehrstufigkeit verzichten – also entweder nur punktuell Einzelprojekte oder auf der anderen Seite dauerhafte Förderungen vorsehen.

den traditionellen Institutionen nur teilweise erfüllt werden kann. Freie Kunstförderung trägt einer Stärkung der Sichtbarkeit marginalisierter künstlerischer Positionen, Produktionsweisen und Inhalte Rechnung, indem sie es unterschiedlichsten Akteur*innen in einer Stadt oder Region ermöglicht, institutionsunabhängig Kunst zu produzieren. Doch auch die spärlich gesäten Produktionshäuser, die in den vergangenen vierzig Jahren als Alternativen zum Stadt- und Staatstheater gegründet wurden (HAU in Berlin, PACT Zollverein in Essen, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden, um nur drei zu nennen), können und wollen allein nicht den Anspruch verfolgen, die Diversität der künstlerischen Positionen und Sprachen in ihrer jeweiligen Region umfassend abzubilden. Direkte Kunstförderung, zumal eine solche, die sich über mehrere Jahre erstreckt und eine andere Planbarkeit künstlerischer Prozesse ermöglicht, definiert das Verhältnis frei produzierender Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste zu den bestehenden Produktionsplattformen einer Region (der Theater und Festivals) neu, indem sie ihre Unabhängigkeit vergrößert. Welche Veränderungen dies für die freie Kunstproduktion, aber auch für die etablierten Häuser bedeutet, soll in Abschnitt IV erörtert werden.

5. Welche Auswirkungen haben *Mehrjahresförderungen auf den sozialen und gesellschaftlichen Status von Künstler*innen?*
   Schließlich lenkt die vorliegende Teilstudie den Blick auf die Fragen, in welcher Weise die Etablierung von Mehrjahresförderungen den gesellschaftlichen und sozialen Status der Künstler*innen selbst verändert. Auch wenn soziale Fragestellungen im Rahmen dieser Studie den ästhetischen nachgeordnet wurden, so sind die Ergebnisse aus den geführten Interviews hier doch eindeutig: Kunstproduktion auf hohem Niveau hat sozial weitgehend abgesicherte Künstler*innen zur Bedingung. Auch Mehrjahresförderungen können in dieser Hinsicht, wie sich zeigt, nur teilweise einen Beitrag leisten. Indem sie aber, wie in Abschnitt V abschließend herausgestellt werden soll, zu einer höheren gesellschaftlichen Anerkennung des Künstler*innenberufs beitragen, treiben sie mindestens auch die Diskussion um den sozialen Status von Künstler*innen voran.

2 Welchem ästhetischen Verständnis von Kunst wird mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen Rechnung getragen?

> Was kann denn der Fokus sein? Die Kunst, die die Leute machen. Was man doch möchte, ist: Kunst. Man möchte Strukturen, die es möglichst vielen Beteiligten ermöglichen, möglichst gute Kunst zu produzieren.[10]

Die vorliegende Teilstudie geht zuallererst vom allgemein wahrnehmbaren Teil des künstlerischen Produktionsprozesses aus: seiner Veröffentlichung in Form einer Präsentation, die so Gegenstand ästhetischer Betrachtung wird. Wie sieht eine Fördersystematik aus, die einem zeitgenössischen Verständnis[11] von Darstellender Kunst

10 Zitat aus dem Gespräch mit Gesprächspartner*in #14.

11 Der Begriff des Zeitgenössischen wird im vorliegenden Text im Anschluss an Giorgio Agamben verwendet. Zeitgenossenschaft definiert Agamben in seinem Essay »Was ist Zeitgenossenschaft?«

gerecht wird? Die für diese Teilstudie geführten Interviews verdeutlichen, dass es vor allem eine wesentliche Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte zu berücksichtigt gilt, wenn wir heute von Theater und Performancekunst sprechen, nämlich die zunehmende Hinwendung zum Prozessualen. Diese bezeichnet die Darstellung von Prozessen im Umgang mit einem künstlerischen Ausgangsmaterial, ihrer Erarbeitung und Reflexion, im Gegensatz zu als abgeschlossen geltenden, möglichst fixierten Inszenierungen.

Diese Unterscheidung soll im Folgenden mithilfe der Begriffe der *Prozessorientiertheit* und des *Resultatinteresses* (im Gegensatz zur Resultatorientiertheit) sowie mit der in unterschiedlichen Produktionszusammenhängen oft verwendeten Bezeichnung *Stückentwicklung* verdeutlicht werden. Die genauere, auf geführten Interviews basierende Erörterung dieser Bezeichnung und ihrer speziellen (besonders auch zeitlichen) Produktionsbedingungen ist unumgänglich, wenn über die Relevanz von mehrjährigen Förderungen gesprochen werden soll. Daher soll in diesem Abschnitt schwerpunktmäßig auf die ästhetische Herangehensweise der Stückentwicklung sowie auf ihr verwandte künstlerische Konzepte des *Experimentellen* sowie des *wahrnehmungsbasierten Forschens* eingegangen werden. Dabei sollen die hier gewählten, entweder konkreten Produktionsrealitäten oder einem theaterwissenschaftlichen Diskurs entnommenen Begriffe keineswegs den Eindruck erwecken, es handle sich bei den beschriebenen künstlerischen Vorgehensweisen um akademisierte, exkludierende (und damit zwangsläufig angeblich gar unterhaltungsferne) Schaffensprozesse. Es zeigt sich bei der Betrachtung, dass Stückentwicklungen oft im Gegenteil überraschende, auf neue ästhetische Erfahrungen abzielende, nicht selten auch politisch engagierte Ansätze verfolgen, die dem Anspruch gerecht werden wollen, sich mit einer sich drastisch und unentwegt ändernden Gegenwart auseinanderzusetzen. Der Anspruch, gemeinsam und experimentell neue ästhetische Situationen zu erforschen, nimmt zudem ein Publikum dahingehend besonders ernst, als dass er ihm nicht belehrend etwas Vorgegebenes zu erzählen oder gar zu erklären sucht, sondern ihm eine besondere, gemeinsame, sinnliche Erfahrung ermöglichen möchte.[12]

Hinleitend zum zweiten Abschnitt, der sich Optimierungen der Förderformen von Produktionsprozessen in den Freien Darstellenden Künsten widmet, die u.a. auf diese Entwicklung reagieren, sollen hier abschließend bereits Erkenntnisse aus den geführten Gesprächen zusammengefasst werden, die sich auf *zeitliche Abläufe von Recherche- sowie Umsetzungsphasen von Stückentwicklungen* beziehen. Auch auf die *zunehmende Relevanz von Gastspielförderungen und Residenzprogrammen* soll in diesem Zusammenhang hingewiesen werden.

---

nicht als restloses, ja modisches Aufgehen in einer Gegenwart, zu der man so kein kritisches Distanz- und Beobachtungsverhältnis aufbauen könnte. Zeitgenössisch handle, wer »unzeitgemäß« handle: die Gegenwart genau beobachte, sie aber mithilfe unterschiedlicher historischer (z.B. kultur- oder kunsthistorischer) Perspektiven auf den Prüfstand stellt und weiterzuentwickeln versucht. Vgl. Agamben, Giorgio (2010): Was ist Zeitgenossenschaft? In: Ders.: Nacktheiten. Berlin. 21–36.

12 Zu der dieser Konzeption zugrundeliegenden Idee des »emanzipierten Zuschauers« vgl. Rancière, Jacques (2009): Der emanzipierte Zuschauer. Wien. 11–34.

2.1 Recherche, Formatierung, Evolution: Stückentwicklungen als ästhetische Form mit besonderen finanziellen und zeitlichen Anforderungen

Die Auswertung der Gespräche mit den für diese Teilstudie interviewten Künstler*innen aus unterschiedlichen Generationen und Regionen in Deutschland hat deutlich gemacht, welchen Stellenwert ein Projektformat gerade im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste hat, das im Folgenden vereinfacht mit dem Begriff Stückentwicklung bezeichnet werden soll. Gesprächspartner*in #6 definiert diesen Terminus besonders präzise:

> Der Begriff Stückentwicklung beschreibt eher einen Arbeitsprozess als ein Genre. Gerne wird der Begriff mit der mitunter etwas abwertend konnotierten Bezeichnung der Collage gleichgesetzt, doch das trifft es für mich nicht. Mir geht es dabei um die Wechselwirkung von Recherche-, Schreib- und Probenprozess, die im Idealfall nicht streng chronologisch voneinander getrennt sind, sondern sich immer wieder ablösen und durchwirken. Dieses Arbeiten braucht mehr Zeit und andere Rhythmen als ein Inszenieren vom Blatt.

Das »Inszenieren vom Blatt« ist die aus dem Bereich des dramatischen Theaters stammende Idee eines vorhandenen Skripts (eines Theatertexts) von einem*r nicht zwingend am Produktionsprozess beteiligten Autor*in, das dann, während des Produktionsprozesses, von einem*r Regisseur*in umgesetzt wird. Es ist wichtig, diese Matrize der dramatischen Form in dem hier zu erörternden Zusammenhang nicht unerwähnt zu lassen, denn mit ihr gehen Produktionsrealitäten einher, die sich mit dem, was hier davon abweichend als Stückentwicklung bezeichnet wird, nicht gut vereinen lassen: allen voran klar definierte, oftmals zusammenhängende Probenzeiten von maximal acht, häufig eher sechs Wochen, die zu einem Endprobenzeitraum mit sich anschließender Premiere und weiteren Aufführungen führen, die in der Regel als möglichst genaue Reproduktionen jener ersten Aufführung der Inszenierung verstanden werden.

Bei Stückentwicklungen im engeren Sinne hingegen gibt es einen *vorgelagerten* Kreationsprozess eines*r Autor*in nicht. Stattdessen stehen am Anfang eine Recherche und ein Konzept (oftmals Grundlage für einen Antragstext zur Akquise), das sich einem bestimmten Thema oder einem formalen Versuch widmet, dessen je angemessene Weise der Erarbeitung es erst im Laufe des Schaffensprozesses herauszufinden gilt. Wieder in den Worten von Gesprächspartner*in #6:

> Nicht selten führt diese Arbeitsweise der Stückentwicklung dazu, dass das »fertige« Stück und das ursprüngliche Konzept stark voneinander abweichen, weil es bei dieser Art der Arbeit um einen mehrstufigen Aneignungsprozess geht: Ein Thema und ein Konzept führen zu einer Materialrecherche (oder umgekehrt), diese führt zu jeweils unterschiedlichen Methoden der Textgenerierung (wobei mit Text nicht zwangsläufig Sprache gemeint ist, es kann sich z.B. auch um choreografisches, musikalisches oder visuelles Material handeln), diese werden im Inszenierungsprozess wieder hinterfragt, weiterentwickelt, verworfen oder umgeschrieben.

Auch wenn Stückentwicklungen sich nicht zwangsläufig über einen Zeitraum von mehr als zwölf Monaten erstrecken (wiewohl das durchaus oft vorkommt), operieren sie mit

ganz anderen zeitlichen Vor- und Abläufen als Arbeiten auf Basis von vorproduzierten Skripten, da sie eine umfassendere Inszenierungsleistung erfordern. Daher ist aufgrund dieses Mehraufwands die Produktionsfrequenz häufig eine andere, niedrigere. Da auch die Arbeitsprozesse sich verstärkt nach der Frage richten, wie mit dem gewählten Ausgangsmaterial, einen bestimmten Projektansatz oder auch einer bestimmten Gruppenstruktur, also den beteiligten Personen, umgegangen werden kann, sind die Dauer der Projekte ebenso wie ihre zeitliche Verteilung (wie viel Zeit z.B. zwischen Konzepterstellung und Umsetzung verstreicht oder wie viele Probenblöcke es gibt) mannigfaltig. Gesprächspartner*in #7 beschreibt den Zeitraum, über den sich eine übliche Projektarbeit bei ihm*ihr erstreckt, wie folgt:

> Ich brauche zwei Jahre für eine Arbeit, von der ersten Idee, bis das konkreter wird, über eine intensive Materialrecherche (die ja bei mir schon stattfindet, bevor ich überhaupt einen Antrag auf Einzelprojektförderung einreiche – das ist in diesem Förderrahmen ja ohnehin unbezahlte Arbeit), bis hin zur Einreichung eines Antrags, dann zu einer möglichen Förderung, und schließlich kommen die Probenphase und Realisierung. Das sind bislang immer zwei Jahre gewesen.

Eine weitergehende Auswertung der Interviews führte *zu drei Aspekten bei Stückentwicklungen, die andere zeitliche Abläufe mit sich bringen*:

- erstens intensivere Recherche- und Konzeptionsphasen,
- zweitens die (Er-)Findung oder Weiterentwicklung neuer Formate sowie
- drittens eine Möglichkeit zur Fortschreibung und Weiterentwicklung von Projekten.

Die *intensive Vorarbeit* zunächst, die die *Projektrecherche* und das *Formulieren eines Konzeptes als Ausgangspunkt einer künstlerischen Arbeit*, welches eine Antragstellung auf Förderung in fast allen Fällen erst ermöglicht, kann im Rahmen von Mehrjahresförderungen und der größeren Freiheit einer einzelprojektunabhängigen Zeiteinteilung eines Zeitraums von beispielsweise drei Jahren auf ganz andere Weise berücksichtigt werden als bei einer Einzelprojektförderung. Diese Vorlaufphase spielt beispielsweise auch für Gesprächspartner*in #12 eine große Rolle:

> Ich bin jetzt an einem Punkt angekommen, an dem meine tatsächliche Probenphase tatsächlich sehr kurz ist, aber der Vorlauf sehr lang. Es dauert lange, bis sich ein Ansatz von dem Punkt, an dem ich mich für etwas interessiere, kristallisiert zu dem Punkt, dass ich eine Idee dafür entwickele, dass das auch eine konkrete Arbeit werden kann. Und dann passiert da erst einmal ganz viel Recherche und Konzeption. Ein großer Teil der Arbeit passiert vor den Proben. Diese Vorlaufphase würde ich in einen informellen und einen formellen Teil gliedern. Der informelle Teil besteht aus einem allgemeineren »Der-eigenen-Neugierde-Folgen«, es ist eher ein zielloses Recherchieren, durch das man auf einen Gegenstand stößt, der einen fasziniert, dem man eine Binnenkomplexität zuspricht. Dann geht es darum, einen formellen Zugang zu dem Gegenstand zu finden. Was soll es für eine Arbeit werden? Wie wird sie finanziert? Wo kann sie gezeigt werden? Hier wird das Projekt durch eine zielgerichtete Recherche auf den Weg

> gebracht, zu der ich dann vielleicht auch Leute dazu hole, z.B. eine Dramaturgieposition.

Stehen am Anfang eines solchen Prozesses also längere Vorläufe vor allem für Recherche (Materialfindung und -reflexion) und Konzeption (Entwicklung erster Ideen zu Formierung und Umsetzung auf Basis des anvisierten Ausgangsmaterials), ist es im weiteren Projektverlauf eine mitunter durch die Arbeitsweise der Stückentwicklung ermöglichte *ästhetische Formatoffenheit*, die längere zeitliche Abläufe erfordert. Formatoffenheit bedeutet hier eine nicht zu früh im Prozess erfolgende Festlegung auf eine abschließende oder vorläufig abschließende Präsentationsform: Ob am Ende beispielsweise ein Bühnenstück, eine Raum-, Sound- oder Videoinstallation, ein Stadtraumprojekt oder ein ganz neu zu entwickelndes Format entsteht, ist eine Entscheidung, die gewähltes Ausgangsmaterial und -konzeption zwar determinieren, aber die – immer im Interesse eines optimalen künstlerischen Umgangs mit jenem Ausgangsmaterial – nicht unumstößlich ist. Diese Herangehensweise unterstreicht den Anspruch Darstellender Kunst, dezidiert *Kunst* zu sein und nicht vor allem handwerklich routiniert längst geebneten Pfaden zu folgen und hinlänglich bekannte Präsentationsformate wieder und wieder ohne Gedanken an ästhetische Entwicklungen zu bedienen.[13] Mit Rückblick auf die Förderrealität in Nordrhein-Westfalen (namentlich der Stadt Köln) in den 1990er Jahren beschreibt dies Gesprächspartner*in #10 so:

> Du warst festgeschrieben. Die Fördergelder waren für Sparten. Es gab ganz klar die Spartenzuordnung. Es war (und ist oft immer noch) das Problem der Förderpolitik. Entwirft man ein Projekt, das gegebene Sparten hinterfragt, wissen sie nicht, wie sie es verstehen sollen, wo sie's hinstecken sollen, was sie damit anfangen sollen. Aus unserer Politik heraus aber wollen wir diese Festlegung nicht, wir wollen, dass sich das Verständnis von Sparten ändert. Und inzwischen hat sich das Verständnis, was die Arbeit von Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Kunst alles sein kann, vielerorts geändert: Vorträge halten, Lecture-Performances geben, Videoinstallationen machen und vieles mehr.

Auch das Neu- und Weiterentwickeln von Formaten erfordert oft zeitliche Abläufe, die eine Dauer übersteigen, wie sie für abgegrenzte Einzelprojekte mit klar skizziertem Resultat vorgesehen ist. Derartige Transformationsprozesse laufen zudem nicht in eindeutig

---

13 Zur Relevanz der Formatoffenheit und warum sie gerade in den frei produzierenden Darstellenden Künsten eine Rolle spielt, vgl. auch Heiner Goebbels' Kritik an allzu routinierten institutionellen Formatierungsprozessen: »Die institutionelle Formatierung ist auch für die dort arbeitenden Künstler eine Bedingung a priori, lässt sich kaum infrage stellen und ist selten mit einer bewussten Entscheidung verbunden. Von einigen exponierten Häusern abgesehen, können die Institutionen kaum die Frage zulassen, was dem Projekt wirklich angemessen ist; dazu fehlen die Zeit und das Geld. Sie beantworten nur die Frage, was das Haus braucht, was für die Institution, die Schauspieler, die Sänger, das Orchester, die Werkstätten, das Repertoire, den Spielplan und das Publikum gut ist. Kompatibilität mit der Institution wird zur ersten Bedingung für die künstlerischen Entscheidungen.« Vgl. Goebbels, Heiner (2011): Forschung oder Handwerk? Neun Thesen zur Zukunft der Ausbildung für die darstellenden Künste. In: Ders./Mackert, Josef/Mundel, Barbara (Hg.): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Berlin. 74–78, 77.

abgrenzbaren Einzelprojekten ab, sondern erstrecken sich über längere Zeiträume und verschiedene ästhetische Versuche hinweg.

Schließlich wird konkreten Einzelprojekten oft jede *Chance zur Fortschreibung und Weiterentwicklung* genommen, wenn Förderungen mit ihrer ersten Präsentation, also der Premiere, regulär auslaufen. Einen Vergleich und ein Beispiel gibt Gesprächspartner*in #7:

> Es gibt eben Themenschwerpunkte, die sich über mitunter jahrelange Zeiträume erstrecken. Und ich stelle mir das oft so vor, dass es so etwas wie Auskopplungen gibt – vergleichbar mit *Single Releases* aus einem Album, welches in einem ganz anderen zeitlichen Kontext entsteht. Es gibt das Album, und das braucht eben lange. Es gibt aber auch diese Aufführungen, diese Auskopplungen, diese Versuche, diese Experimente, die man ausstellt und präsentiert – und die man auch dringend braucht, um wieder etwas dazuzulernen für den nächsten »Track«. Mein aktuelles Projekt zum Beispiel ist ein überjähriges Projekt, das hat eigentlich vier Stationen: Das beginnt gerade mit der Residenz in Wien, dann geht es nach München, dann geht es nach Stuttgart, und es kommt 2022 hoffentlich wieder zurück nach Wien. Das sind keine Gastspiele für mich. Das sind Weiterentwicklungen derselben Thematik, jeweils mit einer Einbindung von Künstler*innen vor Ort, das Format wird sich weiterentwickeln. Eine Einzelprojektförderung ist für diese Arbeitsweise extrem schwierig. Gerade wenn es sich nun mal weiterentwickeln soll, neue Ideen dazukommen: Ich kann ja die Kosten- und Finanzierungspläne dann nicht mehr anpassen, das ist zumindest sehr schwierig.

Die Idee eines Gastspiels, welche mit rar gesäten Gastspielförderprogrammen unterstützt werden kann (siehe unten), grenzt Gesprächspartner*in #7 hier begrifflich ab von einer Projektweiterentwicklung in gleich drei Städten und Kontexten – indes bezieht er*sie sich auf eine Möglichkeit der Weiterentwicklung von Projekten durch ihre Präsentation an verschiedenen Orten, wie sie unter 2.3 kurz aufgegriffen wird. Der von Gesprächspartner*in #7 gezogene Vergleich zur Arbeit eines*r Musiker*in an einem Album mit unterschiedlichen Single-Auskopplungen, also der Idee eines künstlerischen Prozesses, der aus einer längeren ästhetischen Entwicklung einerseits und regelmäßigen Präsentationen eines je aktuellen Stands oder eines neuen Schritts andererseits besteht, soll im Folgenden mit einer kurzen Erörterung des Zusammenhangs von Prozessorientierung und Resultatinteresse sowie des Begriffs des Experimentellen erörtert werden.

2.2 Keine Angst vorm Experimentellen

Die Philosophin Lydia Goehr trifft im Anschluss an Theodor W. Adorno und John Cage eine fruchtbare Unterscheidung zwischen den Begriffen des (eher naturwissenschaftlich zu verstehenden) Experiments und des (im Bereich der Ästhetik zu verortenden) Experimentellen. Das Experiment zeichnet sich aus durch eine Mess- und Kontrollierbarkeit: Es entspringt einem bestimmten Typus von Kontrolle, »whereby one attempts to subsume in advance that which one seeks to explain«: »[I]n an experiment, the planning hap-

pens in advance, clear objectives are laid out, and optimal conditions are sought«.[14] Das Experimentelle in den Künsten beschreibt Goehr als klaren Gegensatz zu dieser Idee der Kontrolle und Vorhersehbarkeit: »At the other end of the spectrum, the concept of the *experimental* exudes the aura of open-endedness, revisability, and incompleteness – a ›wait and see‹ attitude.«[15] Weniger Ergebnis und Erlebnis sind im Bereich des Experimentellen relevant als vielmehr die gemeinsame Erfahrung im Prozess und deren anschließende, ebenfalls gemeinsame Reflexion.

Der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels hat dies einmal so beschrieben: »Wir wissen nicht genau und vor allem nicht im Voraus, was sich beim Zusammenstoßen mehrerer getrennter Elemente ereignet. Das muss probiert und erfahren werden und macht die oft an der Wahrnehmungsseite orientierte Forschung mit den Theatermitteln so lebendig.«[16] Und er fährt fort: »Und das ist auch gut so. Denn wenn künstlerische Erfahrung die Erfahrung des Noch-nicht-Gesehenen, Noch-nicht-Gehörten, des Noch-nicht-Begriffenen bedeutet, kann sie sich vielleicht überhaupt nur in einem Raum ereignen, der noch nicht vom bereits Verstandenen besetzt ist.«[17] Künstlerische Entwürfe werden hier als notwendig prozessual und ergebnisoffen beschrieben, da sie sich nur so einem Umfeld vorgefasster Definitionen und herkömmlicher Sichtweisen entziehen können. Dass Hinwendung zum Prozess ein fester Bestandteil der Arbeitsweisen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten ist, betont aus theaterwissenschaftlicher Sicht auch Gesprächspartner*in #20:

> Das kann man auf Grotowski, auf Brechts Lehrstück, auf Artaud, auf alle großen und kühnen Theaterentwürfe des 20. Jahrhunderts zurückführen. Theater soll sich demnach nicht erschöpfen im Produkt, sondern Prozesse, Probenprozesse sind entscheidend, Probenprozesse auch als Rechercheprozesse. Dabei wird Forschung unternommen im Sinne einer *practice-based research* oder *artistic research*. Das ist alles elementarer Bestandteil dessen, was die freie Szene eingefordert hat gegen das System der Häuser als etwas, das möglich sein muss – bis hin zu dem Punkt, dass es möglich sein muss, Recherchen zu unternehmen, an deren Ende die Überzeugung steht, das will man nicht zeigen.

Folgt man den bisherigen Ausführungen zu einem zeitgenössischen Produzieren in den Darstellenden Künsten, wird die Notwendigkeit deutlich, dieses Verhältnis zwischen künstlerischem Prozess und künstlerischem Resultat auch verstärkt in den entsprechenden Fördersystemen abzubilden. Dabei wurde in den geführten Interviews immer wieder betont, dass eine stärker werdende Prozessorientierung in den eigenen Produktionsprozessen in der Regel nicht mit einer Abkehr von öffentlichen Aufführungen und Präsentationen zu verwechseln ist. In vielen Gesprächen wurde klar: *Prozessorientierung* beinhaltet weiterhin – ganz im Sinne der von Gesprächspartner*in #7 verwendeten

14 Goehr, Lydia (2015): Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. In: de Assis, Paolo (Hg.): Experimental Affinities in Music. Leuven. 15–41, 22.

15 Ebd. 23.

16 Goebbels, Heiner (2012): Eine riesige Holzpistole. In: Matzke, Annemarie/Weiler, Christel/Wortelkamp, Isa (Hg.): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft. Berlin. 53–67, 55.

17 Ebd. 56.

Bezeichnung »Auskopplung« – ein vitales *Resultatinteresse*. Gesprächspartner*in #5 dazu:

> Die Aufführung ist ein Sichtbarmachen und ein In-Erscheinung-Treten; man zeigt, mit welchem Material man sich beschäftigt hat und welche Form man für es gefunden hat. Dadurch wird ein Kontakt wiederhergestellt, zur Szene, zum Publikum. Das kann man jetzt gerade, in der Pandemiezeit, auch sehr gut sehen: Ohne Aufführung keinen Austausch. Dann macht halt jeder das, was er tut.

Zudem zeigt sich, dass Mehrjahresförderungen, indem sie künstlerische Prozesse und damit Profile stärken, oft nicht etwa weniger, sondern gar mehr Veranstaltungen in unterschiedlichen Formaten zur Folge haben, die über den Stand einer Entwicklung öffentlich informieren. Dies verändert nicht zuletzt auch die Rolle des Publikums, dessen Kompetenz nun weniger ein evaluierendes Zuschauen ist als ein kritisch-analytisches: Anstelle eines fertigen Resultats oder Werks wird ein Entstehungsprozess begleitet. Aus der Sicht eines*r Dramaturg*in formuliert das Gesprächspartner*in #18 wie folgt:

> Es werden ja nicht nur die Aufführungen öffentlich! Es stellt sich den Künstler*innen wie den Theatern ja auch immer stärker die Frage: Wie kann ich all diese anderen Aktivitäten ebenfalls öffentlich machen? Wie kann ein öffentliches Gefühl für die Diversität von Aktivitäten innerhalb eines Produktionsprozesses, während er noch abläuft, hergestellt werden? Dadurch verändert sich übrigens auch Öffentlichkeit, man arbeitet an einem anderen Öffentlichkeitsprofil, das jenseits von einer klassischen Aufführungspraxis funktioniert bzw. darüber hinaus. Die Frage, ob ein ästhetisches Resultat interessant ist oder nicht, verschiebt sich dadurch: Ob mir als Zuschauer*in das gefällt, ist auf einmal uninteressanter. Wichtiger wird die Frage, was sich tut: Mein analytischer Blick wird entwickelt.

Vielen Mehrjahresförderungen ist indes die Eigenschaft, zunächst lediglich als Supplement für die länger existierenden Einzelprojektförderungen eingestuft zu werden, dabei noch inhärent, wie Gesprächspartner*in #6 in Bezug auf Frankfurt a.M. feststellt:

> Einerseits hat dieses Förderinstrument der Mehrjahresförderung uns auf vielen Ebenen eine Planungssicherheit, Professionalisierungsmöglichkeit und Verstetigung verschafft, aber gleichzeitig würde ich es für Frankfurt so beschreiben, dass diese Förderung immer noch unterfinanziert ist und dass sie einfach sehr premierenfixiert ist. Insofern ist es doch oft noch so, dass sich alles unentwegt um das eine Projekt dreht, das man im Jahr finanziert bekommen kann, plus ein paar Benefits, die man sich zusätzlich leisten kann.

Hier stimmt auch Gesprächspartner*in #18 zu:

> Weil die freie Kunstförderung aus der Geschichte der Einzelprojektförderung kommt, ist die Wertung des Einzelprojekts – nämlich im Hinblick auf »Ist das gute Kunst oder nicht?« – viel stärker im Fokus als beispielsweise bei der schon seit langer Zeit etablierten Förderpraxis von Staats- und Stadttheatern. Bei denen wissen alle, die produzieren auch nur zu 10 % wirklich interessante Aufführungen, das findet aber niemand problematisch. Das ist anders bei geförderten Einzelprojekten in den Freien Szenen. Die

> Transformation hin zur Mehrjahresförderung ist daher enorm wichtig, weil sie genau diesen Fokus verschiebt.

Eine zunehmende konzeptionelle *Loslösung des Modells der Mehrjahresförderungen von der Idee der Einzelprojektförderung* würde der hier skizzierten Entwicklung entsprechen und den Blick auf pragmatische Bedarfe zeitgenössischer Produktion in den Darstellenden Künsten öffnen. Eine Dauer von drei Jahren, wie sie bereits in vielen Regionen, in denen Mehrjahresförderungen eine Rolle spielen, angewandt wird, wurde hierbei in vielen der geführten Interviews als adäquat bewertet. Die dadurch erfolgenden Fokusverschiebungen betreffen nicht nur die Antragsform zur Akquise von Fördermitteln, in der entsprechend stärker sich über einige Jahre erstreckende künstlerische Entwicklungsprozesse (statt vorrangig oder gar ausschließlich die konkrete Idee für ein neues Stück) dargestellt werden müssten. Solche spezifischen Projektbeschreibungen wären freilich weiterhin vorgesehen, aber klarer eingebettet in einen übergeordneten künstlerischen Prozess, dessen vertrauenserweckende Schilderung letztlich von dem*der antragstellenden Künstler*in ein ebenso hohes wie angemessenes Maß an Selbstreflexion abverlangt. Sie betreffen außerdem eine *Abwendung vom Aufführungszählen*: Denn die Anzahl von Vorstellungen und die Menge an Zuschauer*innen, die sie besucht haben, entspringt einer allein quantitativen Fokussierung auf die Messbarkeit resultatorientierter Ansätze. Und sie betreffen schließlich eine Anerkennung der Relevanz von ggf. flankierenden Rechercheförderungen und Residenzprogrammen, auf die im Folgenden kurz eingegangen werden soll.

2.3 Präsentationsfrequenzen, Gastspiele, Residenzen: Mehrjahres- und diese flankierende Förderprogramme

Es wurde im ersten Zitat von Gesprächspartner*in #18 im letzten Abschnitt 2.2 bereits deutlich: Mehrjahresförderungen, die zwar längere Planungs- und Projektzeiträume im Sinne des eben beschriebenen Verständnisses von Kunstproduktion ermöglichen, reduzieren deswegen nicht automatisch die Frequenz der öffentlichen Präsentationen von (Zwischen-)Resultaten der künstlerischen Arbeit oder anderweitigen öffentlichen Impulsen der Künstler*innen (beispielsweise Vorträgen, Diskussionsbeiträgen, Publikumsgesprächen etc.). Wo sie funktionieren, verringern sie hingegen den bürokratischen Aufwand – die frei werdende Kapazität kann für künstlerische Projektarbeit genutzt werden, wie Gesprächspartner*in #3 ex negativo ausführt:

> Ich würde vier Projekte im Jahr machen, wenn ich eine Infrastruktur hätte, in der ich einfach zur Arbeit gehen kann. Aber wenn du dazwischen dann auch noch alles sozusagen von Hand stemmen musst, ständig unter so einem Druck bist und dich fragen musst, ob das überhaupt klappt, ob die Förderung durchkommt – das macht einfach was mit einem.

Eine andere Position vertritt Gesprächspartner*in #8, wenn sie oder er sich für eine Reduktion der Projekte ausspricht – wohlgemerkt nicht bei gleichzeitiger Reduktion der mit einem Projekt verbundenen Aufführungen:

> Ich bin der Meinung, ein guter künstlerischer Prozess muss den Stücken Zeit geben: So wie wir z.B. arbeiten, mit viel Aufführungen und durch die Aufführungen in der konkreten Erfahrung mit dem Publikum, sind die Stücke eigentlich immer noch gewachsen und besser geworden. Ich habe immer gesagt: Eigentlich müsste man immer nur alle zwei Jahre oder so Fördergelder beantragen und alle zwei Jahre ein Stück machen, damit man das auch richtig gut machen kann, damit man eine gute Recherchephase haben kann, damit man oft spielen kann. Das ist mit der Einzelprojektförderstruktur nicht gegeben, weil du mindestens einmal im Jahr was machen musst, und dann bist du gerade in den Proben für ein Projekt drin und musst schon das neue Stück konzipieren und dann die Anträge schreiben; dann überlagern sich auf einmal alle diese unterschiedlichen Arbeitsbereiche, und wenn das geschieht, wird es sehr schnell zu viel.

Aussagen wie diese weisen auf den Mangel an Gastspielförderungen in der Bundesrepublik Deutschland hin[18]. Dabei wären es neben Mehrjahresförderungen gerade sie, die sich über längere Zeiträume erstreckende Perspektiven für die künstlerische Produktion schaffen könnten. In besonderem Maße könnten sich Gastspiele als entscheidendes Instrument zur Entwicklung der regionalen Szenen, besonders unter dem Gesichtspunkt nachhaltigen Produzierens, herausstellen. Durch Gastspiele erhöht sich zum einen die Sichtbarkeit geförderter Arbeiten zeitlich – sie können sich über längere Zeiträume im Austausch mit unterschiedlichen Publikumskreisen entwickeln. Zum anderen werden die Stücke überregional wahrgenommen, die Freien Szenen einer Region werden durchlässiger und erhalten verstärkt die Möglichkeit des Vergleichs mit anderen. Diese Funktion der vergleichenden Werkschau erfüllen derzeit vor allem Festivals (wie beispielsweise das Rodeo-Festival in München, Favoriten in Dortmund, Implantieren in Frankfurt a.M., Schwindelfrei in Mannheim) mit zwar regionalem Schwerpunkt, aber zugleich einem lebhaften Interesse an der Integration von Gastspielen. Eine strukturell gefestigte und konzeptionell versierte Gastspielförderung wäre hier ein großer Schritt, um Nachhaltigkeit und überregionalen Austausch (und in beiden Fällen ästhetische Entwicklung von Kunst und Künstler*innen) zu stärken.

Während Gastspielförderungen die Lebensdauer und den Radius von Stücken, die bereits in einem präsentablen Stadium sind, erhöhen und vergrößern, sind es unterschiedliche Formen der *Rechercheförderung*, die geeignet sind, frühe Projektphasen der Recherche und Ideenentwicklung ernst zu nehmen und besser auszustatten. Im Rahmen der geführten Interviews fiel auf, wie oft dabei – ohne dass explizit danach gefragt wurde – die Relevanz von Residenzprogrammen betont wurde. Residenzen ermöglichen über einen klar definierten Zeitraum[19] hinweg das konzentrierte Arbeiten, in der Regel in angemessener Ausstattung (räumlich, finanziell, technisch, ggf. personell) an einem

18 Das Nationale Performance Netz (NPN) der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ist hier eine wichtige Einrichtung, die den hohen Bedarf in diesem Förderbereich aber nicht bewältigen kann. Vgl. https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz.

19 Johannes Crückeberg, der in seiner Publikation ausführlich das Format der Künstler*innenresidenz im internationalen Kontext untersucht, gibt als Dauer dieser Residenzen Zeiträume zwischen 13 und 52 Wochen an. Vgl. Crückeberg, Johannes (2019): Künstlerresidenzen. Zwischen Cultural Diplomacy und Kulturpolitik. Wiesbaden. 81.

bestimmten Ort, oft ohne dabei ein ausgefeiltes Ergebnis dieser häufig als Ausgangspunkt oder Weiterentwicklungsmöglichkeit von Projektideen gedachten Phase vorauszusetzen. Ein besonders gut strukturiertes, ausdrücklich nicht resultatorientiertes Residenzprogramm in dieser Hinsicht bietet seit Jahren das eingangs bereits erwähnte flausen+-Netzwerk (vgl. Fußnote 4).

2.4 Fazit

Das zweite Kapitel der vorliegenden Teilstudie befasste sich mit der Frage, welchem ästhetischen Verständnis von Kunst mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen Rechnung getragen wird. Aus den zahlreichen Aussagen der Interviewpartner*innen ließ sich eine Hinwendung zu einem prozessorientierten Kunstverständnis ableiten, in der das künstlerische Resultat (die Aufführung) weiterhin eine wichtige Rolle spielt, diese aber einem übergreifenden künstlerischen Entwicklungsprozess untergeordnet wird. Die in diesem Zusammenhang erörterte Produktionsweise der Stückentwicklung operiert in der Regel mit ausgedehnteren Recherchephasen und zeichnet sich tendenziell aus durch eine Formatoffenheit. Mehrjahresförderungsprogramme, wiewohl vielfach noch konzeptionell (zu) stark mit dem Einzelprojektfördermodell, aus dem sie historisch entstammen, verknüpft, werden diesem prozessorientierten Kunstschaffen in deutlich höherem Maße gerecht als Einzelprojektförderungen und gewähren Künstler*innen in ihren Produktionsweisen ein höheres Maß an Freiheit und Selbstbestimmung. Recherche-, Residenz- und Gastspielförderungen ermöglichen eine qualitative Entwicklung bzw. Weiterentwicklung von Projekten und können, wo nicht bereits als fester Bestandteil von Mehrjahresförderungen vorgesehen, als wertvolle Ergänzung verstanden werden.

3 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die künstlerische Produktion im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste?

> Es ist ja auch so, dass in der Freien Szene entwickelt wird. So viele Ansätze im Bereich der Partizipation, die kritische Auseinandersetzung mit einem herkömmlichen Verständnis von Professionalität, viele innovative Projekte im Bereich eines Theaters für Kinder und Jugendliche, das stammt doch ganz oft aus der Freien Szene. Das ist bei den Stadttheatern doch immer noch eine Art Beiprogramm. Neue Ideen werden entwickelt, neue Arbeitsformen, neue Formen der Auseinandersetzung mit Theater.[20]

Während in Abschnitt I untersucht wurde, welchem zeitgenössischen Kunstverständnis überjährige Förderstrukturen entsprechen, gilt der Fokus von Abschnitt II dem – freilich unmittelbar damit zusammenhängenden – operativen Feld künstlerischer Produktion selbst. Welche diesbezüglichen Erkenntnisse waren aus den für diese Teilstudie geführten Interviews zu gewinnen? Welche Veränderungen künstlerischer Produktions-

20 Aus dem Interview mit Gesprächspartner*in #13.

realität werden durch Mehrjahresförderungen ermöglicht, sei es in Bezug auf die Planung, die Antragstellung, die Erarbeitung und Umsetzung eines Stücks? Um es vorwegzunehmen: Der Autor der vorliegenden Teilstudie hat aus den geführten Gesprächen mit Künstler*innen – solchen, die Mehrjahresförderung erhalten, und solchen, die keine erhalten –, mit Vertreter*innen freier Produktionshäuser sowie Repräsentant*innen weiterer geldgebender Institutionen den entschiedenen Eindruck gewonnen, dass *Mehrjahresförderungen künstlerische Weiterentwicklung im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste hin zu einer nachhaltigen Professionalisierung ermöglichen, die Arbeitsrealität der Künstler*innen verbessern und in diesem Zuge auch die ästhetischen Resultate ihrer Arbeit*.

Dieser Abschnitt ist in zwei Teile gegliedert. Zunächst sollen einige der am häufigsten in den geführten Interviews genannten Effekte des Ausbaus von Mehrjahresförderungen auf den Ebenen der Kommunen, der Länder, des Bundes aufgeführt und kurz erörtert werden – und zwar in Bezug auf die (nicht klar voneinander zu trennenden) Ebenen der künstlerischen, der ökonomischen sowie der strukturellen Weiterentwicklung. In einem zweiten Teil sollen einige Überlegungen zu den üblichen Verfahren der Beantragung solcher Fördergelder angestellt werden.

3.1 Mehrjahresförderungen als Grundbedingung künstlerischer Professionalisierungsprozesse in den frei produzierenden Darstellenden Künsten

»Mehrjahresförderungen bieten riesige Professionalisierungsmöglichkeiten« – so startet Gesprächspartner*in #13, freie*r Künstler*in und Kurator*in, das Interview, und viele weitere Gesprächspartner*innen bestätigen diesen Punkt. Dabei ist zu beachten, dass in einem Bereich, der zwar qua Förderung in hohem Maße angewiesen ist auf (zumal staatliche) institutionelle Kontexte, aber zugleich, wie im Fall der frei produzierenden Darstellenden Künste, bestrebt ist, nicht in diesen Kontexten aufzugehen, der Begriff der Professionalisierung weitergedacht werden muss. Professionalisierung bedeutet hier nicht ausschließlich, sich durch das Erwerben definierter erlernbarer Fähigkeiten einzuschreiben in einen existenten institutionellen Rahmen, sondern durch das kritische Hinterfragen als relevant angenommener, professioneller Praktiken je eigene, ggf. neue Kompetenzen zu entwickeln, die der individuellen künstlerischen Praxis am besten dienen.

Diese Form *kritischer Professionalität* (die übrigens auch Anspruch in den Ausbildungskonzepten avancierter Performancestudiengänge ist, wie sie sich an den Universitäten in Gießen und Hildesheim finden lassen[21]) bildet die Grundlage freier Kunstproduktion.

---

21 Aus dem Profiltext des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft: »Das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen versteht seine Lehre und Forschung als den Versuch, die Verfasstheit und Funktionen von Theater niemals als gegeben zu akzeptieren und abschließend zu definieren, sondern stets in Frage zu stellen, im Modus der Verhandlung zu halten und mit riskanten und notwendig kontingenten Bauplänen je unterschiedlich zu entwerfen. Theater ist in dieser Versuchsanordnung ein Ort der Auseinandersetzung, an dem immer wieder erneut unsere Praxis und Vorstellung von Theater selbst aufs Spiel gesetzt wird, ein Ort der Erfahrung, an dem immer wieder erneut unsere Art und Weise zu sehen, zu hören, zu empfinden und zu denken herausgefordert wird, mithin ein Ort des Politischen, an dem immer

Und sie wird in einem breiten Ausmaß ermöglicht – so sei das Statement von Gesprächspartner*in #13 an dieser Stelle interpretiert – durch die weitgehende Einführung von mehrjährigen Förderungen und ihren Ausbau: Denn die mit jeder Form kritischer Betrachtung einhergehenden angestrebten Transformationsprozesse ereignen sich nicht punktuell und können im Rahmen eines einzelnen Projekts keine Nachhaltigkeit erlangen. Geht man davon aus, dass es im Interesse der Länder und Kommunen liegt, in diesem Sinne kritisch-professionelle Künstler*innen in den Freien Szenen zu fördern, die ihre Kunstformen aus ästhetischen Gründen dezidiert *nicht* schwerpunktmäßig in vorhandenen institutionalisierten Theaterstrukturen, wie sie im deutschen Stadttheatersystem existieren, realisieren können, so sollte auch nicht ignoriert werden, dass mit diesem Anspruch eine je längerfristige politische Verantwortung übernommen wird. Dies ist eine Erkenntnis, die der Autor der vorliegenden Teilstudie aus seinen Gesprächen gewonnen hat: Erst Mehrjahresförderungen geben freien Künstler*innen eine relative Sicherheit – *Planungssicherheit*, soziale Sicherheit –, um die hier beschriebene kritische Funktion nachhaltig und wirkmächtig über längere Zeiträume hinweg einzunehmen.

Bei Vorgängen der *ästhetischen Weiterentwicklung*, die im Folgenden umrissen werden sollen, ist ein gewisses Vertrauen (»langjähriges Grundvertrauen« nennt es Gesprächspartner*in #3) seitens der Fördereinrichtungen keine Nebensache: das Vertrauen in die *relative Eigenständigkeit innerhalb von Prozessen der Flexibilisierung*, die mit einer mehrjährigen Förderstruktur eintreten können. Denn eine Förderzusage über zwei, drei oder gar mehr Jahre führt dazu, dass die geförderten Künstler*innen zeitlich, aber auch inhaltlich ungebundener sind, als das bei Einzelprojektförderungen der Fall ist. Gesprächspartner*in #12 äußert sich auf die Frage, ob sich qualitativ für seine*ihre Arbeit etwas durch die Mehrjahresförderung (in diesem Fall der Stadt München) geändert hat, wie folgt:

> Dadurch, dass ich inhaltlich und zeitlich weitaus weniger gebunden bin. Das spielte natürlich gerade in Pandemiezeiten eine besonders große Rolle. Aber die künstlerische Freiheit, die man erhält, in einer möglichen Verschiebung der eigenen Projekte, eben weil man nicht an ein Abrechnungsjahr gebunden ist, ist sehr relevant. Die Tatsache, gerade in besonderen Situationen und Entwicklungen sagen zu können: »Ich mache jetzt nicht einfach etwas, damit ich etwas gemacht habe«, sondern es so lange aufschieben zu können, bis das, was ich für das Projekt und sein Ergebnis will, möglich ist, ist wichtig. Das konkrete Projekt, an das ich gerade denke, hat so z.B. einen Medienwechsel durchgemacht: Es ist jetzt ein Film.

Die Möglichkeit, die eigene künstlerische Praxis aktuellen, mitunter kurzfristig eintretenden gesellschaftlichen Veränderungen anzupassen und auf sie zu reagieren – durch leichte Verschiebungen, thematische Aktualisierungen, formale Änderungen –, wird durch den Ausbau von Mehrjahresförderungen erleichtert; die Relevanz dessen hat sich angesichts der dynamischen Umschwünge seit März 2020 gezeigt, wird aber auch

---

wieder erneut zu klären ist, welche Gemeinschaft die Subjekte auf der Bühne und im Publikum in ihrem Zusammenspiel hervorbringen – kurzum: ein Ort, der sich mit jedem Mal erfindet und zugleich kritisch hinterfragt.« Vgl. https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/profil [26.08.2021].

in vermeintlich stabileren Zeiten weiter eine Rolle spielen. Ähnlich äußert sich auch Gesprächspartner*in #5:

> Was sich verändert, ist, dass sich durch die Zusage, dass man eine Mehrjahresförderung erhält – oder jedenfalls eine Absichtserklärung: Es bietet mehr Möglichkeiten, an seinen Produktionen etwas zu ändern. Zu sagen: Wir schieben diese Arbeit um ein Jahr nach hinten, denn jetzt gerade passt etwas anderes, und das machen wir jetzt. Da ist man einfach flexibler und kann das selbst entscheiden.

Neben der bereits erwähnten Zielvereinbarung erweist sich, so das Ergebnis aus einigen der geführten Gespräche, auch das Instrument der Absichtserklärung als sehr wertvoll, um nötige Verbindlichkeiten herzustellen, ohne demokratisch geregelte Entscheidungsprozesse im Rhythmus der gegebenen Fiskalperioden zu unterwandern.

Wie schon erörtert, geraten bei Mehrjahresförderungen künstlerische Entwicklungsprozesse in den Fokus und ein ohnehin nicht eindeutig zu definierender Erfolg oder Misserfolg eines Einzelprojekts tritt in den Hintergrund. Künstler*innen erhalten so die Möglichkeit, in ihrem Schaffen riskanter, wagemutiger – und somit in der Regel: ästhetisch interessanter – werden zu können, wie Gesprächspartner*in #11 bestätigt:

> Wir sind nicht die Gruppe, die sagt: »Jetzt sind für drei Jahre Gelder da, wir bauen jetzt ein Theaterensemble auf, mit festen Leuten etc.« Das war nicht unsere Bewegung. Unsere Bewegung war es, uns aus unserer Ästhetik heraus zu fragen, welche Entwicklungen wir anstreben; wollen wir nicht als nächstes einmal etwas visuell Herausforderndes machen z.B., für das wir dann Fachleute benötigen, für die wir das Geld brauchen; wir haben kein festes Team aus Performer*innen und Produktionsleiter*innen aufgebaut, sondern uns immer gefragt: »Was braucht das jeweils nächste Projekt?« Wir haben uns andere mögliche Formate ausgedacht und von dort aus je neue Strukturen entworfen. So konnten wir ästhetisch andere Wege gehen.

Ganz im Sinne der oben beschriebenen kritischen Professionalität können so Arbeiten und Arbeitsweisen entstehen, die *unabhängiger von Anforderungen einer Marktkonformität* sind, als das bei der Einzelprojektförderung der Fall ist, zumindest wenn man davon ausgeht, dass ein potenzielles Publikum immer schon weiß, was es sehen will, bevor es es gesehen hat. Gesprächspartner*in #10 dazu:

> Mehrjahresförderung hat uns ein Stück Unabhängigkeit beschert. Vorher brauchtest du einen anderen Beruf oder Job, um unabhängig zu sein, um einfach auch mal Nein sagen zu können. Das finde ich immens wichtig in diesem Beruf, auch wenn es um Kulturpolitik geht: Es ist doch eigentlich das Ziel, dass die Künstler*innen in der Lage sind, Nein zu sagen. Das muss für eine Gesellschaft auch ein sehr wichtiges Gut sein. Das haben wir uns erarbeitet, und die Mehrjahresförderung ermöglicht es uns ebenfalls. Anders hätten wir es uns nicht leisten können, unentwegt ungewöhnliche Formate zu entwickeln und Neues auszuprobieren. Wir sind sehr glücklich über die Entwicklung, die unser Label dadurch machen konnte.

Die verstärkte künstlerische Unabhängigkeit von Seherwartungen, welche mit Mehrjahresförderungen ermöglicht wird, geht dabei in vielen Fällen einher mit einer *Erhöhung der Sichtbarkeit* des künstlerischen Schaffens eines*r Einzelkünstler*in oder Gruppe bzw.

des*der Einzelkünstler*in oder Gruppe selbst. Denn die erörterte Planungssicherheit entsteht ja auch aufseiten möglicher koproduzierender Häuser und weiterer Plattformen, denen durch die Inaussichtstellung von Fördersummen für ausgewählte Künstler*innen über mehrere Jahre hinweg die Entscheidung leichter gemacht wird, auch perspektivisch weiter mit ihnen zusammenzuarbeiten. Die Kontakte der Künstler*innen zu produzierenden Spielstätten verbessern sich, und die gemeinsame Entwicklung einer ästhetischen Auseinandersetzung zwischen beiden Instanzen wird tendenziell begünstigt, wie beispielsweise Gesprächspartner*in #2, Künstler*in aus Niedersachsen, es anhand eines konkreten eigenen Projekts beschreibt:

> Durch unser letztes konzeptionsgefördertes Projekt hat sich ein Kontakt zu verschiedenen Spielstätten ergeben, die für uns auch vorher schon reizvoll gewesen sind, also zu Kampnagel, zum Impulse-Festival in Nordrhein-Westfalen, zu weiteren Häusern und Spielstättenbündnissen. Das läuft gut, und dadurch erhöht sich wiederum die Förderung für das Projekt seitens neuer Koproduktionspartner. Das ist wegen der Konzeptionsförderung so gekommen.

Aus kulturpolitischer Sicht unterstreicht auch Gesprächspartner*in #16 die Relevanz von größerer Sichtbarkeit der Arbeiten von Künstler*innen aus den Freien Szenen (hier: in Nordrhein-Westfalen):

> NRW hat das Alleinstellungsmerkmal der vielen Industriekulturbauten, es gibt auch relativ viel an Investitionen. Als ich hier meine Arbeit aufgenommen habe, habe ich es daher für wichtig gehalten, noch mehr zu investieren, so dass sichtbarer wird, was hier passiert. Und das hat sich über die letzten Jahre sehr gut entwickelt, weil auch viele der Hausspitzen interessiert waren an einer Weiterentwicklung der Freien Szene.

Größere Freiheit, künstlerische Wagnisse einzugehen, bei gleichzeitiger potenzieller Steigerung der Sichtbarkeit bei weiteren Koproduzenten: In allen mit mehrjahresgeförderten Künstler*innen geführten Interviews wurde deutlich, welche große Rolle mittel- und langfristige Förderungen bei ihrer ästhetischen Weiterentwicklung in den vergangenen Jahren gespielt haben, wie es in der Aussage von Gesprächspartner*in #16 bereits anklingt. Dieser Faktor wird durch die oftmals regionale Anbindung künstlerischer Positionen aus dem Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste noch begünstigt. Denn durch die allmähliche Etablierung eines im erfolgreichen Fall über Jahre hinweg wachsenden Publikums vor Ort ist mitunter mehr Anlass zur und Erfordernis einer ästhetischen Weiterentwicklung gegeben (und zwar der künstlerischen Handschriften gemeinsam mit den Seherfahrungen der Zuschauer*innen), als sie im Karussellsystem der Stadttheater, nach deren Logik Regisseur*innen oft *für* eine Stadt oder Region, aber nur selten *aus ihr heraus* produzieren, immer notwendig ist.

Die bereits mehrfach angeführte Planungssicherheit gilt zudem, das darf nicht übersehen werden, nicht nur für die Künstler*innen selbst und die zahlreichen weiteren Akteur*innen im Umfeld einer künstlerischen Produktion, die nach einer Förderzusage vertraglich an ein Projekt gebunden werden, sondern auch für die geldgebenden und beteiligten Produzent*innen. Sie ermöglicht den Künstler*innen und Gruppierungen auch eine *strukturelle Weiterentwicklung*, um die es nun gehen soll. Gesprächspartner*in #13 führt hierzu aus:

> Planungssicherheit ist eine der wichtigsten Folgen der Mehrjahresförderung: Künstler*innen die Möglichkeit zu geben, jenseits der punktuellen Projektförderung zu arbeiten. Und das ist ja eine Planungssicherheit nicht nur für die Künstler*innen, sondern auch für die Partner*innen, nämlich für die Institutionen oder z.B. für Produktionsbüros – eigentlich für alle Beteiligten. Und auf der anderen Seite profitiert auch z.B. eine Kommune: Man kann ja auf diese Weise auch ganz anders gemeinsam Dinge entwickeln, man kann mit Zielvereinbarungen arbeiten. Auch für Förderer gibt es so eine größere Planungssicherheit.

Das Instrument der Zielvereinbarung – z.B. in Form eines gemeinsamen, dokumentierten Gesprächs zwischen Künstler*innen und fördernden Institutionen – wurde in vielen geführten Interviews als wichtige Grundlage für eine gegenseitige Vertrauensbildung beschrieben.

Theater entsteht niemals allein – und es sind nicht nur die von Gesprächspartner*in #13 erwähnten institutionellen Partner*innen, auf die sich diese Erkenntnis bezieht: Häufig ist es eine Vielzahl von Akteur*innen, die an der Produktion eines neuen Stücks beteiligt ist. Verbindliche Gruppenstrukturen zu etablieren ist daher oft wichtiges Ziel im Entwicklungsprozess Darstellender Künstler*innen. Die Finanzierung eines kleinen Ensembles, eines Produktionsbüros, von Expert*innen (z.B. in Lichtdesign oder Videokunst), mit denen regelmäßig zusammengearbeitet wird, kurz: *die mittel- oder gar längerfristige Herstellung einer Bindung kreativer Kollaborateur*innen an einen ästhetischen Prozess* kann auf Basis von ausschließlich projektgebundenen Förderformen nicht hergestellt werden. Gesprächspartner*in #12 äußert sich über seine*ihre Verantwortung als Leiter*in eines Teams folgendermaßen:

> Die Leute, mit denen ich arbeite, z.B. auf der Ebene der Technik, die wissen alle, dass ich sie auch fürs nächste Projekt frage. In meinem Verständnis geht eine gewisse Verantwortung damit einher, wenn man in dieser geförderten Position ist, auch grundsätzlich anderen Leuten gegenüber.

Strukturelle Weiterentwicklung kann vieles bedeuten. Gruppen und Kollektive vergrößern sich, binden mehr Fachkräfte an sich, unterliegen personellen Wechseln. Freischaffende Performer*innen und Schauspieler*innen erhalten die Möglichkeit, nicht nur projektweise und punktuell, sondern perspektivische Kollaborationen mit Projektentwickler*innen einzugehen. Produktionsleitungen können die Entwicklung eines*r Künstler*in oder einer Gruppe über mehrere Jahre hinweg betreuen und dabei unterstützen, eine eigene Infrastruktur aufzubauen. Mehrjahresförderungen stabilisieren künstlerische Gruppierungen und Kollektive in Transitions- und Umbauphasen und helfen ihnen dabei, sich ggf. neu auszurichten, sich weiterzubilden (z.B. in neuen Techniken oder im Umgang mit neuen Formaten oder Medien) – ja auch Umorientierungen werden durch dieses Förderformat erleichtert. (Gesprächspartner*in #9 dazu: »Ich sehe die Strukturförderung so, dass sie uns als Kollektiv stärkt. Das schließt aber nicht aus, dass Leute von uns nicht auch in anderen Bereichen individuell weiterarbeiten werden. Wir werden beide ja weiterhin in der Kulturlandschaft aktiv sein.«)

Die ästhetischen und strukturellen Weiterentwicklungen wiederum können zu Wachstum und damit auch zu einer *ökonomischen Weiterentwicklung* führen. Ab ei-

ner gewissen Projekt- und Gruppengröße erhöhen sich auch die Förderbedarfe einer künstlerischen Position, und eine durch Mehrjahresförderung hergestellte Planungssicherheit bietet nicht zuletzt die Möglichkeit, sich um weitere Produktionspartner*innen zu bemühen. Gesprächspartner*in #20 schildert das aus Sicht eines langjährigen Jurymitglieds so:

> Gerade für größere Projekte braucht es eine längerfristige, mehrjährige Förderung, damit Kooperationspartner gesucht werden können, damit man auf der Basis, dass man bereits eine erste Förderung mitbringt, zusätzliche Förderungen einwerben kann. Das wäre eine Form der Spitzenförderung – gerade für die Leute, die so etwas wie ein Aushängeschild einer lokalen Szene oder Stadt sind und die ihre Projekte ja meistens nicht nur in dieser einen Stadt zeigen. Und man will ja auch, dass diese Künstlerinnen und Künstler in mehreren Städten ihre Arbeiten zeigen können. Und dafür brauchen sie aber Koproduktionsförderungen, die voraussetzen, dass man eine bestimmte Sockelförderung schon vorweisen kann, die dann als *matching fund* eingebracht werden kann in gemeinsame Finanzierungen, die sich ergeben aus dem Gespräch mit verschiedenen Veranstaltern, Produktionshäusern, Festivals usw. So begünstigt man die Etablierung von Gruppen, die frei produzieren auf der Basis, dass sie von vorneherein jede Produktion als – oft auch internationale – Koproduktion auf den Weg bringen.

Mit der Vergrößerung geht eine höhere unternehmerische Verantwortung einher, welche wiederum die bereits angeführte Planungssicherheit als Grundbedingung hat. Produktionshäuser unterstützen hier infrastrukturell und mit einer anteiligen – oft nicht umfassenden – Förderung, stehen aber selbst nicht in der Pflicht, sondern vor allem beratend zur Verfügung. Aus Sicht eines*r Intendant*in erörtert Gesprächspartner*in #17:

> Wenn Künstler*innen eine bestimmte Produktionsgröße erreichen – sei es, indem sie mit einem großen Cast arbeiten oder besonders lange an etwas arbeiten wollen oder ein Orchester dabeihaben wollen –, also wenn sie etwas machen wollen, was aus diesem Schema F rausfällt, dann ist die komplette ökonomische Verantwortung und Last, die so etwas bedeutet, bei den Künstler*innen und nicht bei uns als Produktionshaus. Du musst als Künstler*in heute dein eigener Unternehmer sein. Hierbei sind Mehrjahresförderungen relevant, und die Veränderungen, die durch sie entstehen, sind in unserer Region z.B. auch sehr sichtbar, und es ist sehr gut, dass es sie gibt. Dinge können mit einem anderen Atem geplant werden.

Mit Mehrjahresförderungen könnte darüber hinaus auch der Weg für weiterführende soziale Absicherungen für die Produktionsbeteiligten geebnet werden. Gesprächspartner*in #10 weist in diesem Zusammenhang auf das Problem der Lohnfortzahlung im Krankheitsfall hin:

> Eine konstante mehrjährige Förderung ist das einzige Instrument, das es Künstler*innen erlaubt, krankheitsbedingt temporär auszusetzen. Es gibt ja sonst nahezu keine entsprechenden Absicherungen. Als wir angefangen haben, gab es beispielsweise die freiwillige Arbeitslosenversicherung für Selbstständige noch nicht, die man ja auch heute nur in Anspruch nehmen kann, wenn man sie als Berufsanfänger – innerhalb von

drei Monaten nach Aufnahme der selbstständigen Tätigkeit – bei der Arbeitsagentur beantragt.

Gerade der Bereich der sozialen Absicherungen für Künstler*innen im Umfeld der frei produzierenden Darstellenden Künste verdeutlicht, wie relativ neu Fördermaßnahmen noch sind, die künstlerisches Schaffen stabilisieren. Mit ihnen werden, wie im nächsten Kapitel auf Basis der geführten Interviews weiter ausgeführt werden soll, erste Schritte in Richtung nachhaltiger, ausdifferenzierterer Fördersysteme unternommen. Doch die meisten der bestehenden Systematiken stehen damit erst am Anfang. Daher sei an dieser Stelle abschließend aus dem Interview mit Gesprächspartner*in #16 zitiert, der*die als Kulturpolitiker*in im in dieser Hinsicht fortschrittlichen Nordrhein-Westfalen aus seiner*ihrer Perspektive nächste mögliche Schritte der dort nicht zuletzt durch den Ausbau von mehrjährigen Förderungen im Vergleich bereits weit entwickelten Förderstruktur beschreibt:

> Was für mich ein wichtiges Thema ist, ist erstens die Frage der Nachhaltigkeit von Produktionen – wie kommt man von einem »Zu-viel-Produzieren« vor zu wenig Menschen weg? Zweitens beschäftigt mich die Frage, wie man den vorhandenen Markt außerhalb der urbanen Räume anders gestalten kann. Das würde diesen Räumen guttun, und da passiert ja auch im Moment schon viel: Auch durch die riesigen Immobilienprobleme innerhalb der Städte hat sich der ländliche Raum in den letzten Jahren wirklich rabiat verändert. Drittens bin ich der Ansicht, dass die Szenen sich untereinander so wenig wahrnehmen; das muss sich verbessern. Eine weitergehende Vorstellung ist viertens der Aufbau von Produktionszentren, die wirklich zu einem transdisziplinären Arbeiten einladen und die sowohl für gesellschaftlichen Diskurs wie auch für Arbeiten, in denen die unterschiedlichsten Künste zusammenkommen, einen Raum bieten. Das ist meines Erachtens nach wie vor nicht weit genug entwickelt.

Nachhaltige Produktionsweisen durch längeren Erhalt bereits erarbeiteter Stücke in längeren Entwicklungsprozessen, einen konzeptionell durchdachten Ausbau von Theaterproduktion im ländlichen Raum, eine Erhöhung der Sichtbarkeiten der Freien Szenen auch untereinander (z.B. durch Gastspielförderungen), ja gar die Einrichtung transdisziplinärer Produktionszentren – Aussagen wie diese machen deutlich, in welchem großen Orchester der Förderinstrumente Mehrjahresförderungen, denen der Fokus der vorliegenden Studie gilt, einer von vielen wichtigen Faktoren sind. Zugleich sind sie ein Faktor, der tonangebend ist: Denn durch die in ihnen angelegten hier skizzierten Entwicklungsmöglichkeiten für Künstler*innen und Gruppierungen auf ästhetischer, struktureller und ökonomischer Ebene kann eine Grundlage geschaffen werden, wesentliche weitere Fragen und Probleme auf dem Weg zu einer zeitgenössischen Gestaltung und Finanzierung von Arbeitsweisen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten anzugehen und zu lösen.

3.1 Zur Antragstellung: veränderte Anforderungen

Es wurde im ersten Abschnitt bereits angerissen: Da Mehrjahresförderungen sich erst allmählich aus einem allein auf Einzelprojektförderung beruhenden System herausbil-

den, nimmt es nicht wunder, dass die Fokussierung auf abgrenzbare Projekte ihnen an vielen Stellen noch inhärent ist. Ein wesentlicher Faktor ist hierbei die geforderte Antragsform und die Frage: Welche Erwartungen können Geldgeber, namentlich Jurys an Anträge richten, die auf eine mehrjährige finanzielle Unterstützung eines künstlerischen Prozesses abzielen? Welcher andere Blick auf die Antragstexte ist adäquat – und worauf muss bereits beim Verfassen der Texte stärker geachtet werden? Aus Sicht von Gesprächspartner*in #14, selbst langjähriges Jurymitglied in unterschiedlichen Kontexten, sind die Anforderung, überjährige Entwicklungsprozesse zu beschreiben, und die Kompetenz dazu bei den antragstellenden Künstler*innen noch zu wenig ausgeprägt, wenngleich er*sie auch schon erste Fortschritte erkennt:

> Man spürt es, wenn man liest, was geschrieben ist. Man spürt ein anderes Herangehen und Denken und Schreiben und Sich-zeigen-Wollen in diesen Mehrjahresanträgen. Ein guter Antrag weiß, was er will – wie jeder Gebrauchstext, der dazu dient, etwas prospektiv beurteilen zu können. Es ist mir dann egal, ob da drei Projekte beschrieben werden – es fällt ja auf, dass z.B. bei dreijährigen Förderungen auf einmal immer drei Projekte beschrieben werden; so schaffen Förderrichtlinien Kunstformen. Es gibt wenig Anträge – aber gerade das wäre die Königsdisziplin –, die es schaffen, eine künstlerische Entwicklung aus der Vergangenheit zu beschreiben und in die Zukunft weiterzuzeichnen. Das ist nicht so einfach: Dich selbst als Künstler so einschätzen zu können, dass es nachvollziehbar ist, und so die Linien in die Zukunft weiterzuziehen, dass es Interesse weckt.

Der hier beschriebene »Trilogie-Effekt« (Gesprächspartner*in #15) scheint gerade in den ersten Antragsrunden für Mehrjahresförderungen eine Rolle zu spielen. Gesprächspartner*in #16 sieht darin eine »falsche Abhängigkeit« zwischen konzeptionellem Denken und Einzelprojektantragstellung, die entstanden ist, indem sich Ersteres allzu oft auf Letztere beziehen musste. Dies ändere sich mit dem Ausbau von Mehrjahresförderungen:

> Wenn man einen Dreijahresantrag stellt, ist man auch gezwungen, einen dreijährigen dramaturgischen Bogen zu spannen über die eigene Arbeit: einen Bogen, der ja meistens existiert, aber durch diese falsche Abhängigkeit konzeptionellen Denkens von Antragstellungen – also die weitgehende Unterordnung einer Konzeption unter das Antragsformat – kommt er oft nicht zur Sprache. Diese Abhängigkeit verändert ja das Denken. Und dadurch waren viele Denkbewegungen dann ja doch immer auf einen Antrag für ein einzelnes Projekt gerichtet.

Den hier genannten »dramaturgischen Bogen« beschreibt Gesprächspartner*in #20 sehr konzise so:

> Bei der Beantragung einer Mehrjahresförderung ist es wichtig, dass deutlich wird, dass da jemand über mehrere Jahre hinweg eine bestimmte Form des Arbeitens, eine bestimmte künstlerische Handschrift, eine bestimmte Form einer eigenen Herangehensweise verfolgen möchte und dass die Dinge daher in gewisser Weise aufeinander aufbauen.

Die Schilderung eines größeren dramaturgischen Bogens bedeutet dabei nicht, dass konkrete Projektvorhaben ganz aus Antragstexten ausgeklammert werden. Diese bilden im Gegenteil weiterhin exemplarisch eine Grundlage, um die übergeordneten Entwicklungspläne mit im besten Fall auch in ihren sinnlichen Aspekten ausgeführten ersten Umsetzungsvorhaben zu fundieren. Doch sind sie bei der Beantragung einer mehrjährigen Förderung der Skizzierung des geplanten künstlerischen Prozesses nachgeordnet. Gesprächspartner*in #12, optionsgeförderte*r Künstler*in der Stadt München, spricht von der Notwendigkeit einer Balance von Konkretisierung und Prozessbeschreibung:

> Ich habe das alles [bei der Antragstellung; P. S.] in einer großen inhaltlichen Recherche zusammengefasst, ein Projekt klar umrissen und zwei andere grob skizziert, aber auch mit der Bemerkung, dass sich das natürlich im Prozess der Recherche verändern kann, was dann ja auch eingetreten ist. Grundsätzlich bin ich schon ein Fan davon, Sachen konkret vorzuschlagen, sonst besteht die Gefahr, dass man sich in Floskeln verliert. Dann wird es auch schwieriger, den Antrag zu schreiben und zu lesen. Ich schlage lieber etwas vor und sage klar, der grobe Plan ist es, sich mit diesem Themenkreis auseinanderzusetzen, und das und das sind die Vorschläge, aber das kann sich ändern innerhalb von drei Jahren. Der Grund dafür ist einfach und doch gerade auch sehr deutlich: Die Welt ist jetzt eine andere, als sie es vor zwei Jahren war.

Wichtigstes Element bei der Antragstellung – das wurde oben bereits betont – ist die Herstellung eines gegenseitigen Vertrauens zwischen fördernder und leistungsempfangender Seite und die damit verbundene intensive Kommunikationsarbeit. Vertrauen in konkrete künstlerische Entwicklungsprozesse muss durch durchdachte Anträge erzeugt werden, dies ist eine wichtige Funktion des »Gebrauchtstextes« Förderantrag, die von den Künstler*innen gewährleistet werden muss. Doch auch die Kulturpolitik ist in der Pflicht, wenn es um gegenseitige Vertrauensbildung geht. Transparente und effiziente Kommunikation (die nicht alle Kulturämter und Kunstministerien im gleichen Ausmaß zu pflegen scheinen, wie sich aus den geführten Interviews ergibt) ist hier genauso relevant wie die Frage der Zusammensetzung der in vielen Fällen über die Anträge entscheidenden Jurys. Nimmt man die im Rahmen der vorliegenden Teilstudie bis hierhin formulierten Beobachtungen ernst, so wird deutlich, dass auch die Beurteilung gerade von auf Mehrjahresförderung abzielenden Anträgen eine gewisse Expertise sowie eine Sensibilität und Kenntnis künstlerischer Entwicklungsprozesse erfordert, die nicht allgemein gegeben ist. Wird diese Anforderung seitens der politischen Entscheidungsträger*innen missachtet, kann Unmut entstehen, dem Gesprächspartner*in #20 besonders klar Ausdruck zu verleihen versteht:

> Ich halte es [das Jurysystem] für unbefriedigend, weil ich finde, dass die Jurys prinzipiell nicht genügend legitimiert sind. Sie sind erstens abhängig von den Politikern, die sie nicht selten danach auswählen, dass sie Leute haben wollen, die abnicken, was die Politiker eh schon wollen, und das nur noch begründen. Sie sind sehr häufig gebildet aus Leuten, die schon aus anderen Gründen einen sehr großen Einfluss haben, also z.B. aus Journalisten, die über die Sachen schreiben und dann noch mal über die Gelder entscheiden. Das ist z.B. eine Verquickung, die nicht schön ist. Oder sie bestehen aus Leuten, die in der Szene im Grunde schon sehr mächtig sind, weil sie Spielgeneh-

> migungen ausgeben und folglich mehr oder weniger bestimmen können, wer was machen kann oder nicht. Oder sie kommen aus den etablierten Theaterinstitutionen und entscheiden über Anträge der frei produzierenden Künstlerinnen und Künstler aus der Sparte, aus der sie stammen. Es sind sehr viele Leute in solchen Jurys, bei denen man sich fragen muss, ob die wirklich darüber entscheiden sollten, wer das Geld bekommt, ob sie eigentlich die Kompetenz haben, diese Entscheidungen zu treffen.

Doch kann Gesprächspartner*in #20 auch ein positives Beispiel nennen, mit Blick aufs Nachbarland Österreich:

> Ein Modell, das ich für besonders avanciert halte, ist das Wiener Modell: Hier gibt es eine Dramaturgie, die über Jahre hinweg mit der Freien Szene arbeitet und auch für die Vergabe der Gelder in dieser Zeit zuständig ist – dass also die Vergabe letztlich gebunden ist daran, dass die Leute, die das Geld vergeben, hinterher auch beobachten, was damit passiert, dass sie mit den Leuten im Gespräch sind, dass sie mitbekommen, was da eigentlich läuft, dass sie auch beraten, dass sie also auch in gewisser Hinsicht eine Art von Mitverantwortung haben und dass andererseits diese Leute regelmäßig ausgewechselt werden.

Kurz: Die Zusammensetzung der Jurys ist ein entscheidender Punkt, wenn es um die Herstellung von gegenseitigem Vertrauen geht; ihre Mitglieder sollten kompetent und leistungsbereit sein und entsprechend honoriert werden, um die Auswahlprozesse möglichst effizient und seriös gestalten zu können.

3.2 Fazit

Mehrjahresförderungen ermöglichen vor allem durch eine erhebliche Erhöhung ihrer Planungssicherheit Künstler*innen und Gruppierungen Weiterentwicklungen erstens auf ästhetischer, zweitens auf struktureller und drittens auf ökonomischer Ebene. Die durch sie ermöglichte zeitliche Flexibilisierung innerhalb eines klar definierten Zeitraums von mehreren Jahren führt zu einer erheblichen Vereinfachung organisatorischer Prozesse auf pragmatischer wie konzeptioneller Ebene: Künstler*innen können sowohl auf planerische Herausforderungen – sich verschiebende Dispositionspläne bei Theatern, personelle Ausfälle, Pandemien – besser reagieren wie auch auf gesellschaftliche Entwicklungen, die ggf. thematische und/oder formale Justierungen erfordern. Dies bringt eine größere inhaltliche und formensprachliche Freiheit mit sich, und z.B. getroffene thematische Setzungen können leichter aktualisiert oder auch noch weiter vertieft werden.

Mehrjahresförderungen richten den Blick auf künstlerische Entwicklungsprojekte über das Einzelprojekt und dessen Erfolg oder Misserfolg hinaus. Ohnehin bemisst sich Erfolg oft nach Auslastungszahlen, der Anzahl von Presseberichten oder der Aufführungen und Gastspiele sowie anderen klar zählbaren Faktoren; eine partielle Fokusverschiebung hin zur genaueren Reflexion der (inhaltlichen oder formalen) Relevanz der künstlerischen Fragestellung, wie sie längerfristige Fördermodelle nahelegen, befreit wenigstens graduell von diesen numerischen Aspekten. Zudem wird durch eine solche nachhal-

tigere Weise der Förderung oft auch die (regionale wie im günstigen Fall auch überregionale) Sichtbarkeit der künstlerischen Positionen einer Stadt oder Kommune erhöht.

Ein wichtiger Punkt auf struktureller Ebene ist die deutliche Vereinfachung beim Eingehen von Verbindlichkeiten unterschiedlicher Art, die mit mehrjährigen Förderungen zusammenfallen: einerseits zu den Produktionsplattformen wie Theaterhäusern und Festivals, die ebenfalls erheblich von überjährigen Planungssicherheiten profitieren; andererseits bei der künstlerischen Teambildung über Einzelprojekte hinaus. Erst Mehrjahresförderungen ermöglichen die vorausschauende Planung von Kooperationsprozessen auf künstlerischer wie operativer Ebene: sei es mit Performer*innen, Lichtdesigner*innen, Techniker*innen, Dramaturg*innen, sei es mit unabhängigen Subunternehmer*innen wie Produktionsbüros, Reinigungskräften oder Studiovermieter*innen. Darüber hinaus begleiten und unterstützen sie Künstler*innen, zumal Kollektive in angestrebten Transitions- und oft erforderlichen Umbildungsphasen (bis hin zur sozialverträglichen Auflösung einer Gruppe im Fall von Trennungsprozessen). Auf struktureller wie ökonomischer Ebene gilt: Ab einer gewissen Produktionsgröße geht es nicht ohne sich über mehrere Jahre erstreckende Förderzusagen. Durch sie werden Koproduktionsanreize geschaffen, die die Finanzierung und Durchführung ambitionierterer künstlerischer Projektvorhaben erst ermöglichen. Und auch wenn die Frage nach sozialer Absicherung für Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste auch durch die Einführung von Mehrjahresförderungen noch weit entfernt davon ist, zufriedenstellend beantwortet werden zu können, so wird durch den Ausbau entsprechender Förderformen doch die Idee einer zunehmenden Berücksichtigung sozialer Erfordernisse (wie die Vermeidung von Einkunftsausfällen im Krankheitsfall) gestärkt.

Eine Herausforderung bestünde darin, gängige Bewerbungsverfahren für Kunstförderung zu überdenken. Eine vertrauensbildende Kommunikation aller Beteiligten und nicht zuletzt transparente und nachvollziehbare Besetzungen von Jurys sind hierfür entscheidend. Wo überjährige Förderungen in Konflikt mit Anforderungen des Haushaltsrechts geraten, kann das Instrument der Absichtserklärung weiterhelfen. Generell ist die notwendige gemeinsame Formulierung von Zielvereinbarungen[22] für alle Beteiligten hilfreich, um künstlerisch projektierte Entwicklungsprozesse bestmöglich nachzuvollziehen.

4 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die Architektur von Fördersystemen?

Die Einführung mehrjähriger Förderprogramme im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste ist nicht einfach ein ergänzendes Element, das keinen Einfluss

22 Unter einer Zielvereinbarung ist hier ein Dokument zu verstehen, welches im Gespräch zwischen Fördereinrichtungen und Geförderten gemeinsam entsteht und festhält, welche Projekte und ästhetischen sowie organisatorischen Entwicklungsschritte für einen Förderzeitraum geplant sind, welche Kooperationen (z.B. mit Theatern), Veränderungen von Teamstrukturen, welche Rolle die Akquise weiterer Gelder spielt etc.

hätte auf eine ansonsten unveränderte Fördersystematik. Im vierten Abschnitt der vorliegenden Teilstudie soll dargestellt werden, in welchem Ausmaß die Einrichtung von Mehrjahresförderungen zu einer Ausdifferenzierung bestehender Förderarchitekturen beiträgt. Eine Dynamisierung von Fördersystemen (nicht zu verwechseln mit ihrer Prekarisierung) zielt darauf ab, dass unterschiedlichste Projektformen und künstlerische Ansätze und Entwicklungsprozesse diejenige Förderung finden und beantragen können, die am ehesten zu ihnen passt.

Auf Dauer ausgerichtete, institutionelle Förderungen – sei es im Stadttheatersystem, sei es in Einrichtungen der Freien Szenen – führen oft zu Schwierigkeiten, die mit dem Bild der »institutionellen Schwerkraft« beschrieben werden können. Gerade im Bereich der Kunst, in dem stets nach neuen Erfahrungen und innovativen Denkanstößen gesucht wird, ist dieses Phänomen der Schwerkraft problematisch – nicht weniger problematisch als die Unterbindung von Entwicklungsmöglichkeiten, die einzelprojektbezogene Förderungen oft zur Folge haben. Einige dieser Schwierigkeiten sollen in diesem Abschnitt eingangs kurz beschrieben werden.

Die Dynamisierungsprozesse, die die Einführung von Mehrjahresförderungen auslösen können, sollen anschließend auf Basis der geführten Interviews veranschaulicht werden. Welche Konsequenzen kann die Einführung eines dreistufigen Systems aus kurz-, mittel- und langfristigen Förderformen haben? Welche weiteren Stufen werden hier angelegt, und wie sinnvoll sind sie? Es geht in diesem Abschnitt dabei weniger um konkrete Situationen (wie beispielsweise in Nordrhein-Westfalen mit seinem besonders ausdifferenzierten Fördersystem) als vielmehr um die grobe Skizzierung struktureller Logiken, die sich zum Zweck einer qualitativen Kunstförderung durch die Etablierung einer Dreistufigkeit bilden können.

Schließlich gilt es, einen genaueren Blick auf die Konzertierung unterschiedlicher Förderformen in ausdifferenzierten Systemen zu richten. Zum Beispiel Basisförderungen: Diese Förderform, mit der vor allem infrastrukturelle Bedarfe der frei produzierenden Darstellenden Künstler*innen und Gruppierungen abgedeckt werden sollen, kann nur funktionieren in einem Zusammenspiel unterschiedlicher Fördermöglichkeiten, welches es gewährleistet, dass neben der Sicherung der infrastrukturellen Grundbedürfnisse der produzierenden Künstler*innen auch weiterhin ausreichende Projektbudgets zur tatsächlichen Produktion zur Verfügung stehen. Ein funktionierendes Zusammenspiel ist aber nicht immer und überall gegeben, wie sich in einigen der geführten Gespräche gezeigt hat. Diese und weitere Herausforderungen, die die Ein- und effiziente Weiterführung von Basis-, aber auch Mehrjahresförderungen allgemein erschweren, sollen am Ende dieses Abschnitts erörtert werden.

4.1 Zu einigen Problemen institutioneller Förderung

> Ich sage einen zuspitzenden Satz: Es gibt sogenannte Freie Theater, deren Strukturen fester sind als an jedem Stadttheater in Deutschland. Da müssen wir ran.[23]

23 Zitat aus dem Gespräch mit Gesprächspartner*in #14.

Diese Beobachtung von Gesprächspartner*in #14 ist äußerst kritisch: »Feste Strukturen« an etablierten Freie-Szene-Häusern wie Stadttheatern sind für ihn*sie gleichbedeutend mit quasi-behördlichen, wenig kunstorientierten Herangehensweisen an kreative Prozesse – gewisse Vorgaben müssen erfüllt, bestimmte oft allzu klar definierte Publikumskreise erreicht werden, und das alles in nicht selten unflexibel hierarchisch gestalteten Zusammenhängen. Damit sei nicht grundsätzlich eine hierarchische Strukturierung von Produktionsabläufen und Institutionen infrage gestellt, wohl aber eine Ausformung hierarchischer Betriebsstrukturen, wie sie in den vergangenen Jahren nicht selten unter dem Stichwort eines »Klimas der Angst« in die öffentliche Diskussion geraten sind. Sich oft in ihren Inhalten und Positionierungen kritisch gebende Theaterinstitutionen sind, wie gelernt werden musste, nicht immer genau so avanciert, wenn es darum geht, auch dezidiert *selbst*kritische Fragen zu stellen und öffentlich zu diskutieren – sei es in Bezug auf sexistische, rassistische oder anderweitig diskriminierende Verhaltensweisen und Regelungen, sei es in Bezug auf Barrierefreiheit oder auf faire Bezahlungen z.B. auf der Assistenzebene. Diese blinden Flecken ausschließlich (wenn auch zweifellos letztlich verantwortlichen) Einzelpersonen, namentlich Intendant*innen anzulasten, übersieht mitunter, dass es in der Regel gewachsene betriebliche Strukturen sind, die es zu ändern gilt.[24]

Die hier beschriebene »institutionelle Schwerkraft« oder auch »Verkrustung« betrieblicher Strukturen wirkt sich meistens negativ auf die Kunstproduktion aus. Und wenn der eingangs angeführte Eindruck von Gesprächspartner*in #14 zutreffend ist, sind es nicht allein die vielfach gescholtenen Stadt- und Staatstheater, die anfällig für derartige Verkrustungstendenzen sind. In oft ähnlichem Maße sind es auch lange etablierte Einrichtungen der Freien Szenen, die blinde Flecke in den genannten Punkten aufweisen und sich schwertun mit erforderlichen Veränderungen – erforderlich allein schon deshalb, um als in der Regel durch öffentliche Hand geförderte Institution auch öffentliche und einladende Orte der Teilhabe und des Austauschs unterschiedlichster Akteur*innen der Gesellschaft zu sein. »Institutionelle Verkrustung« wäre demnach keine Frage der Trägerschaft kunstproduzierender Strukturen, sondern Folge des Überhandnehmens betrieblicher Routinen sowie des damit einhergehenden Ausbleibens notwendiger Selbstbefragungen – fast getreu dem katholischen Dogma, *quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est* (was überall, immer, von allen geglaubt worden ist) – und somit von reflektierten Transformationsprozessen, wie sie befristete Förderformen automatisch mit sich bringen.

Die kurze Skizzierung dieser Beobachtungen soll indes nicht die Relevanz institutioneller Förderungen und die durch sie geschaffene Verlässlichkeit und soziale Absicherung, einschließlich unbefristeter Verträge, in Abrede stellen. Sie soll stattdessen na-

24 Dass das punktuell stattfindenden Festivals oft leichter fällt als durchgängig produzierenden Theaterhäusern, zeigt u.a. seit Jahren das Festival Theaterformen in Hannover und Braunschweig, wo zunächst unter der Leitung von Martine Dennewald, seit 2020/21 unter der Leitung von Anna Mülter derartig selbstkritische Prozesse und sich daraus ergebende konkrete Veränderungen aktiv angestoßen worden sind, von antirassistisch orientierten Workshops und Awareness-Trainings für das gesamte Festivalteam bis hin zu einer ausführlichen und operativen Auseinandersetzung mit Fragen und Praktiken der Barrierefreiheit in der Festivalausgabe 2021.

helegen, dass es sich positiv auf die Förderung in den Darstellenden Künsten auswirkt, wenn sie Alternativen zu einem »digitalen System« mit Prekarisierungsphänomenen in die Hände spielenden Einzelprojektförderungen auf der einen Seite und dauerhaften Förderungen für ausgewählte Institutionen auf der anderen Seite bietet. Mehrjahresförderungen können in diesem Sinne als eine solche Alternative angesehen werden – eine Alternative, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, oftmals komplexere Dynamisierungsprozesse für die Architektur der Fördersysteme mit sich bringt.

4.2 Für ausdifferenzierte Fördersysteme

Im Rückblick auf den Zeitraum seit den 2010er Jahren beschreibt Gesprächspartner*in #20 folgende Entwicklung:

> Das ganze Feld ist in einem großen Umbruch. Das gilt nicht nur in Deutschland, das gilt auch für andere Länder. Die Freien Szenen sind unterschiedlich erfolgreich in ihren Interessensvertretungen; entsprechend kann man unterschiedlich weit entwickelte Strukturen in den jeweiligen Freien Szenen entdecken. Es ist mittlerweile viel passiert. Es gab auch in der Vergangenheit gar nicht mal unbedingt zu wenig Mittel, aber oft wurden sie falsch, nicht im Sinne einer sich weiterentwickelnden Szene eingesetzt. Und es wurde viel zu wenig gefragt, was da eigentlich gefördert werden soll, wie sich die Szene verändert hatte und was deren Bedarfe waren. Man muss sich frei machen von pauschalisierenden, viel zu klischeehaften Vorstellungen von einer homogenen Freien Szene. Diese ist tatsächlich eine vielfältig gegliederte, sehr zerklüftete Landschaft, die nicht minder komplex ist als die Stadttheaterlandschaft.

Die Vielseitigkeit der Freien Szenen in unterschiedlichen Regionen, aber auch innerhalb einer Region ist ein großer Vorzug, der sich aus ihren dezentralen Organisationsstrukturen ergibt. Festivals wie Favoriten in Dortmund, das Rodeo-Festival in München, Implantieren in Frankfurt oder Hauptsache Frei in Hamburg belegen dies immer wieder aufs Neue. Die Vielfalt der ästhetischen Formen vor allem im Bereich der Stückentwicklungen, die der der Vielstimmigkeit und Internationalität ihrer Akteur*innen entspricht, reagiert mal analytisch, mal kritisch, mal sensuell auf als komplex wahrgenommene gesellschaftliche Umbruchserscheinungen – oftmals nicht im Versuch, diese zu vereinfachen, sondern sie gerade in ihrer Komplexität ernst zu nehmen und zu reflektieren. Dieser Vielfalt sollte – so eine aus zahlreichen der geführten Interviews ableitbare Forderung – mit entsprechend ausdifferenzierten Fördersystemen begegnet werden, die es unterschiedlichen Akteur*innen, Projektformen und Arbeitsweisen ermöglichen, bedarfsgerecht Mittel zu beantragen und Unterstützung zu finden. Gesprächspartner*in #17 formuliert dies als Intendant*in eines Produktionshauses so:

> Grundsätzlich ist eine Vielstimmigkeit von Förderformen sehr wichtig. So kommen Leute hinzu, die wir als Theater erst einmal nicht auf dem Schirm haben. Es ist ja nicht so, dass wir nicht auch Positionen übersehen. Ich halte das für sehr wichtig.

Gesprächspartner*in #12, Regisseur*in und Performer*in, macht geltend, dass erfolgreiche Beantragung von Geldern unterschiedlicher Förderinstitutionen dabei aus

ihrer*seiner Sicht keinen einengenden Effekt auf ihre*seine Praxis hat, sondern die künstlerische Freiheit vergrößert:

> Ich profitiere von einem ausdifferenzierten Fördersystem. Mein Mantra ist es, dass ich in keinem Projekt, das ich mache, nur von einer Institution abhängig sein will, sei es ein Theater oder ein Fördergremium. Ich möchte nie in der Situation sein, in der nur eine Jury entscheiden kann, dass ich nicht mehr arbeiten darf. Deswegen habe ich immer versucht, meine Budgets sehr breit aufzustellen. So müssten nun sehr viele Leute auf einmal entscheiden, dass meine Arbeit nicht mehr förderwürdig ist.

Es bestimmt nicht nur eine Förderinstanz über die künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten, die Gesprächspartner*in #12 eingeräumt werden; und es gibt zugleich eine Vielstimmigkeit auch unter diesen Förderinstanzen: Ausdifferenziertere Fördersysteme *vergrößern die Formenvielfalt in den Darstellenden Künsten sowie auch die künstlerische Freiheit*. Gesprächspartner*in #15 verweist hinsichtlich der Ausdifferenziertheit von Fördersystemen auf die Situation in der Stadt München:

> Das Gute an dem System in München ist, dass es ausdifferenziert ist. Das ist eigentlich immer gut, wenn ein Fördersystem ausdifferenziert ist, also wenn es mehrere *calls* oder Ausschreibungen für verschiedene Zielgruppen und Anliegen gibt. In München gibt es die Rechercheförderung, die Debütförderung, die Optionsförderung für drei Jahre, und es gibt auch eine Basisförderung. Es hilft immer, wenn es ausdifferenzierte Töpfe gibt, auf die sich die Künstler*innen mit den verschiedenen Bedarfen oder auch Stadien in ihrem Projekt oder ihrer Karriere bewerben können. Damit auch nicht alles miteinander verglichen werden muss.

Gerade die Mehrjahresförderung spielt bei der Ausdifferenzierung der Systeme oftmals eine große Rolle. Durch sie wird, wie bereits erwähnt, eine Stufenform etabliert, die die Unterschiedlichkeit der Zielgruppen und Anliegen besser abdeckt. Gesprächspartner*in #13 betont zudem auch einen sozialen Aspekt eines so entstehenden mehrstufigen Systems:

> Mit der Einführung von Mehrjahresförderungen schafft man ein durchlässiges mehrstufiges Fördersystem für die Szene. Denn bisher gab es entweder punktuelle Förderungen oder feste Förderungen. Man schafft durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen etwas dazwischen. Das führt zu einer Stufenform. Man kann von der Projektförderstufe in die Mehrjahresförderstufe oder dann gar in die feste Förderstufe aufsteigen, umgekehrt freilich auch absteigen, ohne aber sofort ohne Förderung überhaupt dazustehen.

Dies beschreibt, so ein zweiter Aspekt, inwiefern Mehrjahresförderungen mittels der sich durch sie ergebenden Mehrstufigkeit von Fördersystemen Künstler*innen oft zu einer Orientierung über ihre eigene aktuelle und perspektivische Position hinsichtlich zu erwartender Förderungen verhilft. Diese Systeme sind somit, drittens, nicht starr: Künstler*innen können zu einer »besseren« oder »schlechteren« Stufe auf- oder absteigen, ein unerwarteter Wegfall von Fördergeldern wird unwahrscheinlicher. Gesprächspartner*in #6, Regisseur*in, macht am Beispiel von Dreijahresförderungen

deutlich, wie auch ein größeres Entwicklungspotenzial durch turnusmäßige Evaluierungsprozesse der Entwicklungen in den Freien Szenen entsteht:

> Ein Dreijahresrhythmus ist gut, um planen und denken zu können. Wenn sich Strukturen zu sehr institutionalisieren, sitzen Gelder manchmal zu lange fest. In einem solchen Dreijahresturnus empfinde ich die Evaluierung einer Freien Szene in Sachen Distribution von Geldern und Transparenz und Entwicklung und strukturelle Veränderung und Durchlässigkeit als für alle Seiten gut.

Mehrjahresförderungen schaffen – weit eher als dauerhafte Förderungen – für eine Stadtgesellschaft die demokratische Möglichkeit, Veränderungsprozesse in den Blick zu nehmen und nach ästhetischen und sozialen Gesichtspunkten mitzugestalten. Regelmäßige transparente gemeinsame Evaluationen zwischen Förderern und Förderempfänger*innen können somit, viertens, Grundlage sein für weitergehende Auseinandersetzungen über ästhetische Tendenzen, produktionsbezogene Bedarfe und öffentliche Erwartungen. Das Grundrecht der künstlerischen Freiheit darf dabei selbstverständlich nie gefährdet sein; die öffentliche Auseinandersetzung indes kann Vertrauen schaffen und Verständnis wecken für künstlerische Bedürfnisse und Situationen.

4.3 Fragen der Konzertierung

Wie gut die unterschiedlichen Förderformen in einem ausdifferenzierten System aufeinander abgestimmt sind, ist dabei essenziell. Dies zeigt gerade eine Auseinandersetzung mit Basisfördermodellen, welche die Erfüllung infrastruktureller Grundbedarfe künstlerischer Produktionszusammenhänge gewährleisten sollen. Wo übersehen wird, dass diese nur im Einklang beispielsweise mit einem dichten System von Einzelprojektförderungen und der Akquise weiterer Fördergelder seitens Stiftungen und anderer Förderakteure sinnvoll sind, wird der Erhalt einer Basisförderung mitunter gar zum Hindernis, wie Gesprächspartner*in #3 verdeutlicht:

> In der Ablehnung vom Landschaftsverband stand tatsächlich drin: »Ja, uns ist bewusst, dass sich rechtlich beide Förderungen nicht gegenseitig ausschließen. Dennoch entscheiden wir uns dagegen, Sie zu fördern« – quasi aus Fairness; weil wir ja schon grundständig gefördert wurden. Mir ist nicht ganz klar, ob denen bewusst ist, wie niedrig so eine grundständige Förderung oft ist, oder ob sie sich einfach sagen: »Ah, die bekommen ja schon etwas.« Das ist oft einfach ein bequemes Argument, fürchte ich.

Gesprächspartner*in #1 führt aus:

> Manchmal hakt es an Strukturen. Wir haben z.B. mit unserer Gruppe eine Einstiegsförderung der Stadt Berlin beantragt; das ist m.E. unter anderem darum schief gegangen, weil bemerkt wurde, dass wir ja bereits in Niedersachsen konzeptionsgefördert werden, ohne Kenntnis darüber, was Konzeptionsförderung in Niedersachsen bedeutet im Gegensatz zur entsprechenden Förderung in Berlin – sie ist in Niedersachsen ja viel niedriger. Das nächste Problem sind Spielstätten. In Hannover ist die Situation die: Es ist die Landeshauptstadt, weswegen der Eindruck entsteht, dass man an einem Theater

> dort spielen könnte, wenn man vom Land konzeptionsgefördert wird. Aber die Stadt Hannover sagt: Wir fördern nur Leute, die aus Hannover kommen; und die Theater vor Ort unterstützen einen nicht, da sie ihre eigenen Gelder bei der Stadt beantragen müssen.

Fälle wie dieser zeigen, dass unterschiedliche Förderungen (noch) nicht generell gut aufeinander abgestimmt sind. Dies ist oftmals eine Folge der Tatsache, dass die in diesem Abschnitt beschriebene Ausdifferenzierung von Fördersystemen in vielen Regionen noch ein vergleichsweise junger organisatorischer und bürokratischer Prozess ist. Zugleich mangelt es aber vor allem dort an Abstimmung, wo überregional Kofinanzierungen beantragt werden (wie hier im Beispiel von Niedersachsen und Berlin). Doch – auch dies klingt schon im gerade zitierten Fall an – die Koordination zwischen Kommunen und zuständigem Bundesland verläuft nicht immer reibungslos, wie Gesprächspartner*in #5, ein*e in Hessen ansässige*r Choreograf*in, verdeutlicht:

> Es stimmt etwas nicht mit den Fristen. Sie sind nicht aufeinander abgestimmt, nicht einmal zwischen Stadt und Land. Wenn du einen Antrag beim Land stellst, gibt es da im Formular immer dieses Feld »Genehmigt von der Stadt Frankfurt« – dies muss man eigentlich schon wissen, kann man aber immer nur nachreichen. Will man dann noch Geld vom Fonds Darstellende Künste beantragen, stimmen die Fristen gar nicht überein. Wir mussten ja der Stadt Frankfurt erst erklären, dass die Frankfurter Künstler*innen oft bei einer Förderung seitens des Fonds rausfallen, weil sie regional nicht an ein Minimum der erforderlichen Fördersumme rankommen. Der Fonds guckt da drauf und stellt fest: »Da stehen 8000 € für ein Einzelprojekt, das bearbeiten wir gar nicht weiter, das nehmen wir gar nicht ernst.« Ich fordere von den Fördereinrichtungen mehr Verantwortungsübernahme im eigenen Feld. Das wäre angemessen.

Gesprächspartner*in #6, ein*e Frankfurter Regisseur*in, bestätigt dies und präzisiert:

> Es müsste vielleicht eine Kommunikation untereinander stattfinden, also zwischen den fördernden Einrichtungen, und auch der Wille da sein, von so einer Stadt oder so einem Bundesland, es den regionalen Künstler*innen überhaupt zu ermöglichen, von einer überregionalen Förderung zu profitieren. Das ist oft ein Problem: Gelder werden oft sehr spät bewilligt, die Fristen sind nicht aufeinander abgestimmt. Ich glaube, um da mit mehreren Förderern rechnen zu können, braucht es häufigere Fristsetzungen als bisher und schnellere Entscheidungsprozesse. Die Fristen müssen sich tendenziell synchronisieren. In Bezug auf die Konzeptionsförderung vom Fonds Darstellende Künste ist es z.B. so: Darauf kann man sich als Frankfurter Gruppe nicht bewerben, weil man zu spät Auskunft hat über die Höhe der Mehrjahresförderung.

Das eingangs bemühte Bild der Förderlandschaft in der Bundesrepublik Deutschland als Gemüsegarten, in dem viele unterschiedliche Förderformen friedlich nebeneinander koexistieren, muss an dieser Stelle etwas korrigiert werden. Es stimmt zwar: Eine Diversität der Förderformen, welche unterschiedliche Ansätze ausprobiert und auch regionale Situationen berücksichtigt, ist wünschenswert, da sie Darstellende Kunst nah an ihren je geltenden Anforderungen fördern kann. Zunehmende Ausdifferenzierung geht aber auch mit der Verantwortung einher, die existierenden unterschiedlichen Förderformen

bestmöglich – gerade, wie von Gesprächspartner*in #5 verdeutlicht, in Bezug auf Fristen und sinnvolle Minimalsummen – aufeinander abzustimmen. Wenn ein Antrag von einer Jury aus qualitativen Gründen abgelehnt wird, mag das im Einzelfall frustrieren, es spricht aber freilich nicht gegen die geltende Systematik. Wenn ein qualitativ überzeugender Antrag bei einigen potenziellen Förderern aufgrund unzureichend konzertierter Fristen und somit aufgrund bürokratischer Hürden gar nicht erst eingereicht werden kann, muss nachgebessert werden.

Bestmögliche Abstimmung der unterschiedlichen Förderformen der Kommunen und Länder sowie auf Bundesebene, gerade in Bezug auf Fristen und Minimalsummen auf der einen Seite, größtmögliche und vor allem bedarfsgerechte Flexibilität in den Entscheidungsprozessen auf der anderen Seite: Gesprächspartner*in #16 plädiert aus kulturpolitischer Sicht für eine einigermaßen offene Formulierung der unterschiedlichen Förderkriterien, um keine Regelungen zu zementieren, die mehr Ausschlüsse als Möglichkeiten zur Folge haben:

> Oft werden aus den Freien Szenen ganz klare Kriterien gefordert. Ich bin der Ansicht, dass das nicht hilft, weil allzu festgezurrte Kriterien dazu führen, dass viele Dinge nicht mehr möglich sind. Wenn ich knallharte Kriterien habe, dann kann ich bestimmte Dinge nicht mehr lösen. Wie willst du denn bei der Kriteriensetzung den Figurentheaterspieler in Ostwestfalen-Lippe unter einen Hut bringen mit einer zeitgenössischen Tanzkompagnie in Düsseldorf oder mit einem aktivistischen Kollektiv im Ruhrgebiet? Das sind so unterschiedliche Akteure, auf die müssen wir individuell eingehen.

Mit diesen Überlegungen gelangen wir zu einem Punkt, der bereits in den vorigen Abschnitten angeführt wurde: Vertrauensbildende Kommunikationsprozesse (zwischen Künstler*innen und Förderinstitutionen, aber auch zwischen den Förderinstitutionen untereinander) mit dem Ziel der bestmöglichen Abstimmung sind grundlegend relevant, um die hier geforderte Ausdifferenzierung von Fördersystemen effizient zu gestalten.

4.4 Fazit

Mehrjährige Förderformen können wichtige Stellschrauben sein, um »digitale Förderlogiken« ohne Alternativen zu punktuellen Einzelprojektförderungen einerseits und institutionelle Dauerförderungen andererseits um einen Bereich dazwischen zu ergänzen. Dies vergrößert die Chance von Künstler*innen auf eine sich entwickelnde Berufsbiografie; zugleich ist die Etablierung von Mehrjahresförderungen und die damit einhergehende Ausdifferenzierung von Fördersystemen ein geeignetes Instrument, um unterschiedlichen künstlerischen Bedarfen und sich verändernden Produktionsweisen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten zu begegnen. Ist dabei erst einmal eine Stufe einer Förderung von drei oder vier Jahren Dauer eingerichtet, liegt es – siehe wieder das Beispiel Nordrhein-Westfalen – nahe, weitere Stufen zu konzipieren und von einem digitalen auf ein komplexeres, ausdifferenzierteres Stufensystem umzusteigen. Die so sich bildenden Fördertreppen – die unterste Stufe wären bei diesem Modell einzelprojektbezogene Debütförderungen, die oberste Stufe auf Dauer ausgerichtete institutionelle Förderungen – führen dabei nicht ausschließlich nach oben. Rückstufungen von

einer auf die nächstuntere Stufe sind nicht ausgeschlossen, doch können sie graduell erfolgen. Ein kompletter Wegfall von Förderungen von einer auf die nächste Förderperiode wird unwahrscheinlicher.

Je ausdifferenzierter ein Fördersystem ist, desto wichtiger ist die Abstimmung der unterschiedlichen Förderformen aufeinander. Diese Konzertierung von Förderungen wird nicht weniger relevant, wenn es um das Zusammenspiel mehrerer Fördersysteme – z.B. von Kommunen und Land – geht: Vor allem der Abgleich von Fristen spielt hier eine große Rolle. Abstimmung heißt dabei nicht Vereinheitlichung: Das Bild des Gemüsegartens als Metapher für die vielstimmige Ko-Existenz unterschiedlichster Förderantworten auf unterschiedlichste künstlerische Bedarfe in den verschiedenen Regionen, künstlerischen Sparten und Produktionsweisen entspricht der zu Anfang dieses Abschnitts beschriebenen »vielfältig gegliederten Landschaft« der Freien Szenen in der Bundesrepublik Deutschland.

5 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf das Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten?

> Unsere Kritik am Theatermarkt liegt im Problem, dass große Häuser sehr viel Macht haben: sowohl künstlerische Inhalte zu setzen als auch Produktionen zu setzen (durch Förderung) – oder auch durch eine gewisse Quantität in der Antragstellung. Koproduktionszusagen gelten eben nur, wenn man als Gruppe selbst weiteres Geld akquiriert. Unsere Strukturförderung entwirrt diese Monopolstellung der Häuser ein bisschen.

Die von Gesprächspartner*in #9 angesprochene Monopolstellung darf nicht als generelles Problem verstanden werden. Denn die hier vornehmlich adressierten internationalen Produktionshäuser in Berlin, Hamburg, Düsseldorf, Essen, Dresden und Frankfurt a.M. – als wichtige Anlaufstelle für Künstler*innen der je regionalen, der nationalen sowie der internationalen Freien Szenen – sind selbst, jedenfalls im Vergleich mit den Stadttheaterbetrieben an denselben Orten, nicht üppig ausgestattet. Stattdessen stehen sie (ebenso wie Produktionshäuser außerhalb dieses Bündnisses, z.B. in Bremen, Leipzig, Mainz, München oder Mannheim) in einem symbiotischen Verhältnis zu den Kunstproduzent*innen, insofern sie bei der Realisierung der an ihnen stattfindenden Produktionen auf ergänzende Fördergelder angewiesen sind, die von oder gemeinsam mit den Künstler*innen und weiteren Koproduktionspartner*innen akquiriert wurden.

Durch das Faktum indes, dass sie institutionell gefördert werden, besteht dennoch keine Augenhöhe zu den mit ihnen kooperierenden Künstler*innen: Man könnte es so formulieren, dass diese Häuser daher im Umfeld der Freien Szenen immerhin ein Monopol auf vergleichsweise langfristige Planungssicherheit genießen. Die Ungleichheit dieses Verhältnisses ist in digitalen Fördersystemen ohne Mehrjahresförderungen eine zugespitzte, da einzelprojektgeförderten Künstler*innen kaum Spielraum in ihren Produktionsplanungen bleibt. Mehrjahresförderungen flexibilisieren, wie oben gezeigt u.a. die zeitlichen Möglichkeiten der Künstler*innen und Gruppen und verhelfen ihnen dadurch zu mehr Unabhängigkeit und Eigenständigkeit von bestehenden Produktionsplattformen und Theaterhäusern.

Das Verhältnis zwischen Freie-Szene-Häusern und (mehrjahresgeförderten) Künstler*innen soll in diesem Abschnitt unter drei Gesichtspunkten genauer beschrieben werden. Erstens gilt es, kurz eine strukturelle Entwicklung künstlerischer Produktionsweisen seit den 1970er Jahren aufzuzeigen, die darin besteht, dass viele heute produzierende Künstler*innen und Gruppierungen zwar an möglichst verlässlichen und langfristig angelegten Förderungen interessiert sind, nicht aber an einer Form der Selbstinstitutionalisierung in Form einer weiteren Hausgründung; und wie es zunehmend auch andere Orte im Stadtraum (als die weiterhin begehrte Black-Box-Bühne) sind, an denen Künstler*innen neue Formate und neue Formen der Begegnung ausprobieren.

Zweitens soll erörtert werden, inwieweit eine größere Freiheit seitens mehrjahresgeförderter Künstler*innen in der Kommunikation mit und der Produktion an den bestehenden Häusern oder jenseits davon auch zu Freiräumen an den Häusern selbst führen kann, die jene wiederum sinnvoll nutzen.

Drittens soll der gerade auch im Bereich der Freien Szenen relevante Aspekt der regionalen Anbindung von Künstler*innen und Gruppierungen thematisiert werden inklusive eines Alternativvorschlags zur weitgehenden bei der Vergabe von öffentlichen Fördergeldern geltenden Residenzpflicht.

5.1 Künstler*innen und Spielstätten: ein ambivalentes Verhältnis

In vielen der geführten Gespräche entstand der Eindruck eines ambivalenten Verhältnisses zwischen Künstler*innen und produzierenden Spielstätten. Einerseits wird hervorgehoben, in welchem Ausmaß diese als offene Produktionsorte zur ästhetischen Vielfalt einer (in der Regel Groß-)Stadt beitragen. Andererseits wird betont, dass dies nur funktioniert, wenn die Spielstätten sich auch tatsächlich als *offene Produktionsorte* für unterschiedliche Positionen begreifen. Häuser, die – wie es z.B. noch in den 1970er Jahren oft erklärtes Ziel vieler Theatergruppen war – vor allem einer Gruppe, einem Ensemble als Arbeitsort dienen, können diese Vorstellung nach ästhetischer Vielstimmigkeit, vor allem angesichts einer wachsenden Zahl frei produzierender Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste, nur sehr bedingt erfüllen. Gesprächspartner*in #2 formuliert dies so:

> Ich finde Spielstätten wirklich toll. Ich sage das vor allem aus der Zuschauerperspektive. Ich mag es, Spielstätten zu haben; ich genieße das, eine Auswahl an Spielstätten zu haben, an denen unterschiedliches Theater stattfindet. Und wenn man dann auch noch wüsste, dass die Gruppen, die dort aufführen, und die Leute, die dort arbeiten, dass die alle davon leben können, dann wäre man da auch glücklich am Theater. Doch dann ist da auch die Tatsache, dass einige sogenannte Spielstätten eigentlich Ensemble-Häuser sind, die oft etwas einkrusten. Dann sind die da seit Jahrzehnten, dann ist das das Theater, in das die ganze Stadt auch geht. Ich würde beispielsweise – wenn wir in einer Kleinstadt wären von 50.000 Einwohnern, und es gäbe ein Theater für unsere Gruppe dort, und die Leute würden zehn, 15, 20 Jahre immer unser Theater sehen –, auch wenn es mein Theater ist, von dem ich überzeugt bin, selbst dann würde ich sagen, das ist doch grauenvoll.

Theater sollen demnach Produktionsstätten für viele sein und nicht vor allem der Produktion von Eigenarbeiten Einzelner sein. Gesprächspartner*in #9 vertritt eine ähnliche Ansicht:

> Wir haben schon das Interesse, regelmäßig mit Institutionen zusammenzuarbeiten. Ja, es kann wichtig sein, dass Künstler*innen ihre eigenen Häuser haben, um ihre eigenen Stücke zu machen. Aber zugleich besteht dann auch die Gefahr, dass es dann viel vor allem ihre eigenen Stücke sind. Theater wird dann schnell zu so einem geschlossenen Laden, und vielleicht würde uns das eben auch passieren. Dann wird das so ein Familienladen, der ziemlich geschlossen ist von außen. Ich habe keine Lust auf Strukturen, in die es so schwierig ist, reinzukommen.

Die Selbstinstitutionalisierung in Form einer Hausgründung ist also in vielen Fällen nicht (mehr) erstes Ziel frei produzierender Künstler*innen und Gruppierungen im Bereich der Darstellenden Künste (Gesprächspartner*in #14: »Was heute die Mehrjahresförderung ist, war vor dreißig Jahren ›das Haus‹.«). Stattdessen wird oft ein Vorzug in der Möglichkeit des Reisens gesehen, des Produzierens und Gastierens an unterschiedlichen Häusern und bei Festivals. Noch einmal Gesprächspartner*in #2:

> Neulich haben wir als Gruppe z.B. etwas in Tübingen produziert. Ich mochte es sehr gerne, in dieser Stadt zu sein. Dann ist man da einige Wochen in der Stadt, lernt diese Stadt kennen, kann sich mit seiner Kunst auch ein Stück weit auf diese Stadt einlassen und schauen, wie das zusammengeht.

Für zahlreiche Künstler*innen und Gruppierungen aus dem Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste sind Spielstätten mit eigener kunstorganisierender Struktur, aber eben nicht eigener künstlerischer Infrastruktur (wie beispielsweise einem festen Schauspielensemble) die erste Wahl, wenn es um die Realisierung von Koproduktionen geht. In Bezug auf das Théâtre Vidy in Lausanne hat das der Regisseur und Kurator Matthias von Hartz einmal so beschrieben:

> Das Théâtre Vidy in Lausanne etwa produziert in einem Netzwerk von französischen und internationalen Partnertheatern große Projekte von Luc Bondy bis Heiner Goebbels, als wären diese gleichzeitig Stadttheaterproduktionen und freie Produktionen. Die Idee ist, dass ein *home team* Gästeteams empfängt und ihnen hilft, in ihren jeweiligen Arbeitsweisen Produktionen zu realisieren.[25]

In Deutschland ist es am ehesten das 2016 gegründete Bündnis Internationaler Produktionshäuser e. V., das Theaterhäuser, die auf ähnliche Weise produzieren, vernetzt. Aber auch über das Bündnis hinaus gibt es – in der Regel schlechter finanzierte und somit kleinere – Spielstätten dieser Ausrichtung, wie beispielsweise das LOFFT Leipzig, die Schwankhalle in Bremen oder zeitraumexit e. V. in Mannheim. Sie alle dienen frei produzierenden Teams als temporäre Arbeitsorte und bieten auf basalem Niveau sowohl

---

25 von Hartz, Matthias (2011): Kunst oder Kerngeschäft? Warum sich das System Stadttheater von innen heraus erneuern muss – und dafür dringend Impulse von außen braucht. In: Goebbels, Heiner/Mackert, Josef/Mundel, Barbara (Hg.): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Berlin. 36–40, 39.

Freiräume wie auch die Infrastruktur für kreatives Arbeiten im theatral-performativen Kontext.

Doch wie durch die vorsichtigen Formulierungen schon deutlich wird: Es gibt von diesen Häusern nur vergleichsweise wenige, und die meisten sind nicht ausreichend finanziert. Beachtet man zugleich die hohe, ja steigende Anzahl von Künstler*innen und Gruppierungen, die in den Freien Szenen in Deutschland arbeiten, sowie den Mangel an freien Produktionsorten, die tatsächlich künstler*innenbestimmt sind, offenbart sich ein Missverhältnis: Viele Künstler*innen und Produktionen stehen nur wenigen Produktionsstätten gegenüber. Dies führt – besonders in Regionen, in denen ausschließlich Einzelprojektförderung existiert – zu einer großen Abhängigkeit der dort verorteten Künstler*innen von diesen Häusern. In den Worten von Gesprächspartner*in #16, Repräsentant*in der Kulturpolitik eines Flächenlandes:

> Einerseits haben wir Produktionshäuser, die eigentlich organisiert sind wie kleine Stadttheater. Wir haben zugleich viel zu wenig Künstlerbestimmung in der aktuellen Freien Szene. Interessant sind daher auch Produktionsareale, die künstlerbestimmt sind, wie die Wachsfabrik in Köln. Doch genau da ist meiner Meinung nach eine Lücke: Wir brauchen mehr künstlerbestimmte Produktionsräume, die weniger Aufführungs- als Proben- und Forschungsräume sind, also im Prinzip Ateliers. Ich spreche von einer Atelierförderung im Bereich der darstellenden Kunst.

Diesem Missverhältnis zwischen vielen Künstler*innen, wenigen, kapazitiv stark belasteten Produktionshäusern und oft nur geringfügig geförderten künstler*innenbestimmten Probenstudios wirkt die Etablierung von Mehrjahresförderungen in der Tendenz entgegen. Zwar bleiben ein Raummangel und damit einhergehende hohe Mietpreise in vielen Großstädten weiterhin eine große Herausforderung, die mit diesem Förderinstrument nicht aufgelöst werden kann. Doch verschaffen Mehrjahresförderungen den von ihnen profitierenden Künstler*innen doch immerhin die bereits mehrfach angeführte überjährige Planungssicherheit in Bezug auf ihre potenziellen Produktions- und Präsentationsorte. Dies führt zu einem anderen Auftreten gegenüber den weiterhin oft koproduzierenden Häusern, wie auch Gesprächspartner*in #6 anführt:

> Man kommt auf einer anderen Ebene mit den Koproduktionspartnern ins Gespräch. Man fasst ja schon in Vorbereitung auf die Anträge auf Mehrjahresförderung gemeinsame Pläne, die über einen längeren Zeitraum gehen. Das verschafft einem andere Verbindlichkeiten und sichere Perspektiven, ganz anders, als wenn man sich nur von einem aufs andere Projekt hangelt. Oftmals erhält man ja in Vorbereitung auf einen Antrag eine Spielstättenbescheinigung. Die Häuser gehen gewissermaßen in eine stärkere Vorleistung, indem sie sich in einer gewissen Form für einen bestimmten Zeitraum verpflichten.

Ein verbindlicheres gemeinsames Planen zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen auf der einen Seite, die Möglichkeit, neue Produktionsorte zu finden oder zu gründen, auf der anderen: Auch wenn sich keine Zusammenarbeit mit einer etablierten Produktionsstätte ergibt, vereinfacht der Erhalt einer Mehrjahresförderung ein »freies-freies Produzieren« an alternativen Orten. Gesprächspartner*in #5 führt dazu aus:

> Bei uns war es so, dass wir durch die Mehrjahresförderung eine höhere Eigenständigkeit, ja Unabhängigkeit von bestehenden Produktionsorten erhalten haben. Es wird leichter, jenseits dieser Orte zu produzieren. Mit der Mehrjahresförderung war es viel klarer: Ja, wir machen die Produktion. Und es war zwar noch die Frage, wo, aber es war kein Kampf um Räume an einem bestimmten Haus. Das verändert die Produktionsweise erheblich. Sonst muss man immer bitten: »Dürfen wir bei euch …?«, »Wäre das eine Möglichkeit …?«, »Würdet ihr uns eine Spielstättenbescheinigung ausstellen, damit wir den Antrag stellen können?« Und mit der Mehrjahresförderung war klar: »Wir haben das Geld – wollt ihr mit uns zusammenarbeiten?« Ich finde schon, dass das einen Unterschied gemacht hat.

Diese hier beschriebene größere Freiheit bei der Wahl eines alternativen Produktionsstandorts stößt jedoch schnell dort an ihre Grenzen, wo erhebliche Mehrkosten durch fehlende Produktionsinfrastrukturen auftauchen. Neu erschlossene Orte kosten Geld, müssen gereinigt und geheizt werden, sind nicht ausgestattet, haben keine unterstützenden Abteilungen für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit etc. Dieses Manko negiert den gerade beschriebenen größeren Freiraum durch Mehrjahresförderungen nicht, relativiert ihn jedoch. Noch einmal Gesprächspartner*in #5:

> Das System ist auf jeden Fall noch ausbaufähig. Es gibt definitiv andere spannende Orte jenseits der großen Produktionshäuser. Aber die Art der Arbeit, wenn man jetzt nicht an einem bestehenden Haus ist, ist ganz anders: Es geht enorm viel Geld und Kraft in diese simplen Dinge – in Infrastruktur, das Reinigen der Räume, überhaupt das Herrichten eines Veranstaltungsorts.

Das Erschließen neuer Räume ist eine der Aufgaben der Freien Szenen gerade in den größeren Städten, die am meisten herausfordern. So nimmt es nicht wunder, dass es oftmals neue Netzwerke und Bündnisse unterschiedlicher Akteur*innen einer Freien Szene sind, die sich zusammentun, um die oben beschriebenen künstler*innenbestimmten Produktions- und Aufführungsorte zu gründen und zu betreuen. Diese Orte – ein Beispiel wäre das Z – Zentrum für Proben und Forschung im Frankfurter Gallusviertel, betrieben von ID_Frankfurt e. V. – sind nicht selten gemeinnützig im Sinne des Vereinsrechts, welches Kooperationsbestrebungen unterschiedlicher Künstler*innen und Gruppen oftmals als angemessene Organisationsform dient. Der Verein richtet zudem biennal das bereits erwähnte Implantieren-Festival aus, welches es sich ausdrücklich zur Aufgabe gemacht hat, lokale wie überregionale Künstler*innen dazu einzuladen, sich site-spezifisch auf konkrete Orte in der Region Frankfurt Rhein-Main einzulassen und künstlerische Arbeiten in unmittelbarer Auseinandersetzung mit ihnen zu entwickeln – seien dies kunstferne Institutionen, Bürohochhäuser, Verkehrsinseln oder die alte Galopprennbahn der Stadt. Ein weiteres Beispiel sind die von Freie Szene Düsseldorf, der Plattform der freien Tanz- und Theaterschaffenden in Düsseldorf, verwalteten Probenräume. Ohne Mehrjahresförderungen der in diesem Rahmen arbeitenden Künstler*innen wäre eine vorausschauende Festivalplanung und die Etablierung neuer, ungewöhnlicher Produktions- und Spielorte nur schwer möglich.

Doch diesseits solcher Bemühungen, zeitgenössischem Theater, Performancekunst und Tanz in den Städten neue Räume zu erschließen, wird aus den oben angeführten

Überlegungen und Zitaten deutlich, wie symbiotisch das Verhältnis zwischen bestehenden Produktionsstätten und den Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste ist. Da ist es problematisch, dass die Förderung Freier Gruppen oftmals nicht klar getrennt ist von der Förderung der Häuser, sondern für beides mitunter dieselben Fördertöpfe herhalten müssen. Gesprächspartner*in #6 gibt zu bedenken:

> Bei uns in der Stadt ist es z.B. so, dass die Mehrjahresförderung nicht besonders ausdifferenziert ist. Da sind ja auch einfach viele Spielstätten mit drin, die mit den Summen, die sie bekommen, hauptsächlich ihre großen Jahresmieten bestreiten. Die haben einfach eine andere Infrastruktur, die sie füttern müssen. Dass es da keine Differenzierung gibt zwischen Freien Gruppen und Spielstätten oder kleinen Häusern, das ist eine Schwierigkeit.

So wird aus einer erstrebenswerten Symbiose (welche den Künstler*innen wie auch den Häusern ausreichend Freiheiten und Alternativen lässt) schnell Konkurrenzsituation und Verteilungskampf. Kulturpolitisch empfehlenswert ist es entsprechend, den Unterschied zwischen Produktionsplattformen und produzierenden Künstler*innen anzuerkennen, beide Seiten bedarfsgerecht zu fördern und so Lust und Möglichkeit an der Zusammenarbeit zu stiften.

5.2 Zu den Aufgaben von Produktionshäusern

Gesprächspartner*in #18, selbst Dramaturg*in an einem internationalen Produktionshaus, sieht ebenfalls eine größere Unabhängigkeit von etablierten Plattformen aufseiten der Künstler*innen:

> Mehrjahresförderungen im Rahmen ausdifferenzierter Fördersysteme sind dazu geeignet, eine relativ hohe Produktionsgewissheit aufseiten der Künstler*innen zu erzeugen. Diese macht die Künstler*innen dann auch weniger abhängig von einem Produktionshaus wie dem unseren. Das halte ich für sehr erstrebenswert. Es ist gut, wenn diese Szenen nicht abhängig sind von diesen Monopolisten der Produktionshäuser, die ja lange der einzige Ort schienen, an denen man das, was man tut, vernünftig tun kann, also so, dass es wahrnehmbar wird. Das haben inzwischen zahlreiche Modelle bewiesen, dass dem nicht so ist.

Unabhängigkeit bedeutet nicht, dass Kooperation beider Seiten nicht weiterhin sinnvoll und wünschenswert ist; sie ist eben nur nicht mehr alternativlos und kann zur Erschließung neuer Räume und künstlerischer Äußerungsweisen führen. Dass diese mögliche Tendenz zugleich aber zu einem Funktionsverlust der Produktionshäuser führt, steht nicht zu befürchten, wie Gesprächspartner*in #18 weiter – nach einer Definition freien Produzierens selbst – ausführt:

> Ein Produktionshaus sitzt auf einem seltsamen Grat, von dem aus es auf der einen Seite einer Szene von Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste verpflichtet ist, die – ganz wichtig – ihre Arbeiten selbst produzieren. Das ist der Kern des freien Arbeitens: Ich bestimme die Produktionsweise vor dem Hintergrund meiner ästheti-

> schen Praxis. Und diese ästhetische Praxis ist so eigensinnig konzipiert, dass sie sich bis in die Art und Weise, wie etwas produziert wird, auswirken muss. Und entsprechend muss innerhalb der jeweiligen Arbeitsstruktur dieser Kontext des Produzierens mit definiert oder auch geändert werden. Das Haus ist eine ermöglichende Institution: Sie stiftet den Künstler*innen, die keine eigenen Häuser haben, weiterreichende Möglichkeiten im Hinblick auf die Entwicklung von Arbeiten. Auf dem Grat erzeugt dieses Haus ein Theaterprogramm. Und auf der anderen Seite des Grats arbeitet das Haus an eigenen kuratorischen Produktionsideen. Das heißt, es entwickelt gewissermaßen exemplarische Modelle alternativen Produzierens, im günstigsten Fall auch unter starker Einbeziehung von Künstler*innen, die dann nicht nur zum Schluss da exekutiv vorkommen, sondern an den Konzeptionen dieser Projekte beteiligt sind, die dann aber vom Haus selbst produziert werden. Um das Modell des freien Arbeitens zu begleiten, entwirft und testet das Haus frei produzierte Modellprojekte.

Die Aufgabe eines Produktionshauses läge demnach nicht allein in der Unterstützung selbstständig produzierender Künstler*innen, sondern darüber hinaus im Reflektieren und tätigen Weiterdenken aktueller Routinen des Produzierens. Welche neuen Wege des Produzierens und Präsentierens sind denkbar? Wo gibt es blinde Flecke und Ausschlussmechanismen in aktuell praktizierten Produktionsmechanismen? Wem wird überhaupt die Kompetenz selbstständigen Produzierens zugesprochen, wem nicht? Welche Stimmen und Positionen, Körper und Bewegungen, Altersgruppen und Nationalitäten kommen in einer jeweiligen Szene nicht vor, wo müssen neue Zugänge geschaffen werden? Wo Künstler*innen einer regionalen Szene z.B. durch Mehrjahresförderungen mehr Unabhängigkeit von etablierten Produktionshäusern ermöglicht wird, werden Kapazitäten frei, sodass die Häuser sich zu einem Teil stärker dem hier skizzierten Feld der »Produktionsforschung« widmen und neue Impulse entwickeln können. Gesprächspartner*in #18 erklärt dazu:

> Das freie Produzieren ist zurzeit in einigen Bereichen ähnlich systematisiert wie das Produzieren an Staats- und Stadttheatern. Zumindest hat es in den vergangenen Jahren einen hohen Grad an Systematisierung erfahren. Die Frage, was in diesem Produzieren eigentlich vorkommt und was darin eigentlich auch schon wieder exklusiv ist, ausgeschlossen, kann von uns noch einmal neu gestellt werden. Sie ist dann nicht mehr erste Angelegenheit der Künstler*innen, sondern wird Aufgabe des Hauses. Diese Modelle müssen einerseits erprobt und andererseits transparent gemacht werden. Es muss offengelegt werden, wie etwas konzipiert ist und wie es sich dann auswirkt – in dem Sinne beschreibe ich hier eine Art Forschungsprojekt.

Die Definition von Produktionshaus wäre demnach nicht ausschließlich »ein Haus, das produziert«, sondern »ein Haus, das über Produktionsweisen reflektiert sowie neue zu finden und zu ermöglichen versucht«. Die im vorigen Abschnitt beschriebene konkret produktionsbezogene Symbiose wird auf dieser Ebene durch eine produktionsreflektierende ergänzt. Wo Kapazitäten in etablierten Produktionshäusern frei werden, können diese also zu operativen Forschungseinrichtungen freier Produktionsweisen genutzt werden. Als Orte der angewandten Produktionsreflexion können diese Häuser so zu Motoren einer Entwicklung werden, die gewährleistet, dass immer wieder neue Ansätze

und Impulse auch die regionalen Szenen inspirieren und in Bewegung halten. Diese Herangehensweise kann als inklusiv im engen Sinne verstanden werden. Auch hierzu äußert sich Gesprächspartner*in #18:

> Auf diese Weise kommen Menschen in unseren Programmen vor, die erst einmal aufgrund ihres Produktionsansatzes relevanter sind und nicht im engeren Sinne schon aufgrund der ästhetischen Resultate. Es geht darum, Projekte zu initiieren, in denen Teile unserer Mittel komplett abgegeben werden, z.B. an Vertreter*innen von marginalisierten Gruppen, woraufhin in einer Art Mikrostruktur verhältnismäßig autonom produziert werden kann, was auch uns als Haus in unseren Routinen herausfordert.

Ein konkretes Beispiel für diesen Ansatz stellt beispielsweise die Idee der »Factory Artists« am tanzhaus nrw dar. In diesem Rahmen lädt das Haus

> bis zu drei Choreograf*innen mit einzigartigen Handschriften für jeweils drei Jahre ein, in einen intensiven Austausch mit dem Haus, seinem Team und seinen Besucher*innen zu treten. Das Haus als feste Anlaufstelle sucht so eine kontinuierliche Arbeitsbeziehung zu Künstler*innen.[26]

Ausdrücklich richtet sich das Programm gegen »eng getaktete Produktionsstrukturen […], nomadisches Arbeiten, projektbasierte Förderung und Produktionsdruck«[27] und regt stattdessen zum Ausprobieren und Experimentieren und dem Festigen einer lokalen Anbindung an. Dass auf diese Weise nicht nur neue Produktionsweisen, sondern auch den zeitgenössischen Tanz beeinflussende ästhetische Herangehensweisen eine neue Sichtbarkeit erhalten, belegt beispielsweise das Kollektiv nutrospektif um Bahar Gökten und Daniela Rodriguez Romero als Teil des Factory-Artists-Programms, das urbanen Tanz im bühnenkünstlerischen Kontext erfahrbar werden lässt, zuletzt mit dem vom Kollektiv selbst in enger Zusammenarbeit mit dem tanzhaus nrw kuratierten Festival »Moving Concrete. Urban Dance Art«.

5.3 Was bedeutet lokale Anbindung? Kritische Überlegungen zur Residenzpflicht

Dass Standorte, die Mehrjahresförderungen anbieten, attraktiv werden für Künstler*innen und perspektivisch auch langfristige Bindungen an Regionen herstellen, beobachtet Gesprächspartner*in #13:

> Es gibt schon große Unterschiede. Viele Kommunen haben ja nicht einmal eine richtige Einzelprojektförderung. Ich glaube, dass das Fehlen von Mehrjahresförderung in vielen Bundesländern auch ein Grund ist, warum die Szene dort nicht vorankommt, warum sie sich dort nicht modernisiert. In vielen Bundesländern müssen Künstler erst geholt werden, damit das geschieht. In Berlin, in Hamburg, in Frankfurt haben wir eine Ausbildungsdichte – wenn ich in Schleswig-Holstein schaue, als Gegenbeispiel, da ist Hamburg schon relativ weit weg. Da musst du erst einmal Künstler finden, die nach

26 Vgl. https://tanzhaus-nrw.de/de/buehne/factory-artists [29.09.2021].
27 Ebd.

> Lübeck, nach Flensburg, nach Kiel gehen und sich dort niederlassen, dort arbeiten – das geht nur, wenn du dort eine adäquate Förderstruktur hast. Deswegen gibt es ja jetzt auch eine Konzeptionsförderung in Schleswig-Holstein. Wenn dies noch bekannter wird, wird in den nächsten fünf bis zehn Jahren sicher viel passieren. Die bislang dort ansässigen Künstler sind oft schon an einer Altersgrenze, da stellt sich die Frage, wie ein Generationenwechsel moderiert werden kann.

Ausdifferenzierte Fördersysteme sind eine Grundbedingung, um eine Kommune oder eine Region für Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste interessant zu machen und lebendige, sich entwickelnde Szenen zu begründen. Eine Stadt, die Mehrjahresförderungen anbietet, stiftet Perspektiven für Künstler*innen, die dort ihren Arbeitsschwerpunkt setzen und ihren Beitrag zu einem dynamischen Kulturleben beisteuern möchten.

Dies heißt übrigens im Umkehrschluss nicht automatisch, dass allzu exkludierende Anforderungen in Bezug auf die Ortsbindung an sich auf Förderung bewerbende Künstler*innen gestellt werden sollten. Eine Residenzpflicht – im Sinne einer Festlegung auf die potenziell fördernde Kommune oder Region als festen Wohnsitz – als conditio sine qua non wurde in vielen der geführten Gespräche kritisch reflektiert. Gesprächspartner*in #4 formuliert seine*ihre Erfahrungen folgendermaßen:

> Ich habe nie eine Mehrjahresförderung erhalten. Ich war nie in der Situation, dass ich mich an irgendeinem Ort so etabliert gefühlt hätte, dass ich gedacht hätte, das ist möglich. So wie ich mehrjährige Förderungen wahrnehme, gehen diese immer davon aus: »Diese Gruppe, diese Künstler nehmen an diesem Ort eine sehr wichtige Position ein, und deswegen kommt er für uns für eine mehrjährige Förderung, die hier von diesem Ort oder diesem Bundesland ausgegeben wird, infrage.« Ich selbst lebe z.B. seit vielen Jahren in Berlin, habe hier aber in dieser Zeit nicht eine Aufführung gezeigt. Ich lebe hier, ich produziere an wechselnden anderen Orten. Ich würde sicherlich eher in Nordrhein-Westfalen für eine Mehrjahresförderung infrage kommen als hier, denn dort produziere ich ja viel mehr – doch da bin ich nicht vor Ort. Ich komme von dort. Aber ich werde einfach nicht als lokale*r Künstler*in wahrgenommen, sondern, wenn ich da hinfahre, bin ich immer »die Person aus Berlin«.

Gesprächspartner*in #7 bestätigt diesen Eindruck:

> Für mich ist das das größte Manko an vielen Förderstrukturen. Immer sind sie auf ansässige Künstler*innen hin ausgerichtet. Bei mir ist das z.B. so: Offiziell habe ich meinen Hauptwohnsitz bei Stuttgart, ich bin aber kaum noch dort, weil mein privater Lebensmittelpunkt woanders ist. Stuttgart sehe ich also nicht mehr als Lebensmittelpunkt – als Arbeitsschwerpunkt aber auf jeden Fall, denn ich habe da oft Förderung bekommen, ich arbeite dort gerne, ich würde das weiterhin sehr gerne ausbauen, auch die Kooperationen vor Ort. Ich hab mir da was aufgebaut, man kennt mich, ich habe dort ein Publikum. Es wäre besser für mich, wenn die Förderung entkoppelt wäre vom Wohnsitz. Man baut sich was auf, und weil sich dann privat etwas verändert, fliegt man eventuell deswegen aus der Struktur raus. Wenn du in irgendeiner Freien Szene verankert bist und du wechselst dann deinen Wohnort, fängst du bei null an. Wie viele Künstler werden als Münchner Künstler vom Kulturreferat gefördert, leben aber in

> Berlin? Wenn das ein offenes Geheimnis ist, ist das ja gar nicht so schlimm. Es schließt nur viele Leute aus, die nicht die finanziellen Möglichkeiten haben, sich ein zweites Zimmer in der Stadt oder einen Namen am Briefkasten von Verwandten und damit eine Wohn-/Meldeadresse zu leisten.

Die Festschreibung auf Wohnsitze führt mitunter zu Scheinstrukturen, die es zu vermeiden gilt, schon allein im Sinne eines transparenten Umgangs zwischen Künstler*innen und Fördereinrichtungen. Doch verbirgt sich in der Schilderung von Gesprächspartner*in #7 bereits eine mögliche Lösung für das Problem: Was wäre, wenn die Residenzpflicht durch die Frage des Arbeitsmittelpunkts ersetzt wird? Der leicht messbare Faktor, wie oft und wie nachhaltig ein*e Künstler*in in einer konkreten Region arbeitet, dort also seinen Arbeitsmittelpunkt setzt, könnte maßgeblich sein für die Beurteilung eines Förderantrags – anstelle vom Wohnsitz, der dem Autor der vorliegenden Studie weniger relevant zu sein scheint als die Entscheidung eines*r Künstler*in, an einem bestimmten Ort zu produzieren und sich zu präsentieren. Zu diesem Dilemma äußert sich auch Gesprächspartner*in #13:

> Als Antragskriterium wichtig und hilfreich ist die Frage, wie lange jemand schon in einer Region gearbeitet hat. Es geht weniger darum, wie lange ein Künstler schon in einer Region lebt. Hat er in der Region einen Produktionsstandort? Das ist die Frage. Den Begriff der lokalen Szene muss man mit Vorsicht betrachten. Die Leute leben nicht immer alle lokal. Das ist oft schwer in die Politik zu vermitteln. Bei einer mehrjährigen Förderung sollte man aber schon davon ausgehen, dass die geförderten Künstler*innen schon mit mehreren Arbeiten vor Ort präsent waren.

Würde ein Wegfall der Residenzpflicht zu einer größeren Unverbindlichkeit, ja zu einer Aufgabe von Bindungen zu der Region bedeuten, die eine*n Künstler*in mit Fördergeldern unterstützt? Gesprächspartner*in #11 verneint dies entschieden:

> Wenn du Geld bekommst von einer Stadt, dann siehst du verstärkt die Stadt vor dir. In dem Moment, an dem du Geld bekommst von einem Land, fühlst du dich auch dem Land verpflichtet. Da taucht dann so eine Idee auf: »Ich verstehe mich als Künstler, als Künstlerin NRWs z.B.« In dem Moment, an dem uns der Bund Geld gegeben hat, also die Bundeskulturstiftung, verstanden wir uns als bundesweit agierende Künstler*innen.

5.4 Fazit

Die geführten Interviews lassen den Schluss zu, dass mehrjährig geförderte Künstler*innen durch diese Förderform zu einer besseren Position – das gilt auch für die Verhandlungsposition gegenüber den produzierenden Häusern – kommen. Dies ändert nichts prinzipiell an dem grundlegend symbiotischen Verhältnis zwischen ihnen und den Produktionshäusern. Doch auf diese Weise können beide Seiten langfristiger planen und erhalten so im optimalen Fall neue Freiräume: Die Künstler*innen geraten leichter in die Lage, mit Blick auf ihre je eigenen ästhetischen Herangehensweisen strategisch zu entscheiden, welcher Produktions- und Präsentationsort für ein konkretes Projekt tatsächlich am besten geeignet ist – in einem Produktionshaus, an einem alternativen Ort,

im Stadtraum etc. Die Produktionshäuser können ggf. entstehende Freiräume nutzen, um forschend neue Produktionsweisen und -impulse zu erarbeiten und zu reflektieren.

Ein kritischer Blick wurde in diesem Abschnitt auf eine strenge Residenzpflicht als wichtiges Kriterium für die Genehmigung von Anträgen auf Mehrjahresförderung geworfen. Stattdessen, so der Vorschlag, sollte geprüft werden, inwiefern die Definition einer Region als für und durch den*die Künstler*in etablierten Produktionsstandort für seine*ihre Arbeit diesen Faktor ersetzen könnte.

6 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf den sozialen und gesellschaftlichen Status von Künstler*innen?

Nach Fragen zur künstlerischen Produktion, zur Architektur von Fördersystemen sowie zum Verhältnis zwischen Künstler*innen und Produktionsstätten soll sich im Rahmen der vorliegenden Teilstudie abschließend noch einmal der Rolle und Position der geförderten Künstler*innen selbst zugewandt werden. Welche Auswirkungen hat die Einführung oder Weiterentwicklung von Mehrjahresförderungen auf ihren gesellschaftlichen und sozialen Status? Ein wichtiger Aspekt ist hier, wie sich zeigen wird, die Frage der gesellschaftlichen Anerkennung. Darüber hinaus geht es aber auch um den Aspekt der sozialen Absicherung, nicht zuletzt auch darum, Kunstproduktion nachhaltig und auf gutem Niveau zu gewährleisten. Hierbei ist es wichtig zu betonen, dass es illusorisch wäre anzunehmen, dass auch eine flächendeckende Etablierung von Mehrjahresförderungen mit einem Umfang von drei bis ggf. fünf Jahren hierfür eine ausreichende Maßnahme wäre. Freischaffende*r Künstler*in ist in Deutschland weiterhin in vielen Fällen ein Berufsfeld, das einhergeht mit Prekaritätserfahrungen, Planungsunsicherheit und der Notwendigkeit von Durchhaltevermögen. Dies sollte nicht als unveränderliche Tatsache oder gar falsch verstandener Ethos hingenommen werden. Mehrjahresförderungen sind ein Schritt, können diese grundlegende Situation aber nicht ändern. Wohl aber – so die grundlegende Annahme dieses Abschnitts – sind sie als Förderinstrument geeignet, die Diskussion um auch die soziale Situation von Akteur*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste voranzubringen.

Wichtigste Auswirkung auf den gesellschaftlichen Status von Künstler*innen ist zunächst aber, wie bereits erwähnt, eine größere Anerkennung des Künstler*innenberufs, wie im Folgenden auf der Basis der geführten Interviews belegt werden soll. Der Aspekt, nicht mehr nur projektweise als Künstler*in anerkannt zu sein, erhöht die zuerkannte Relevanz freier künstlerischer Arbeit und befördert das künstlerische Selbstverständnis. Abschließend soll eine weitere Folge der Einführung und Ausweitung von Mehrjahresförderungen erörtert werden: nämlich die in früheren Abschnitten bereits angeführte Erkenntnis, dass die Etablierung von Strukturen, die eine verlässliche und vertrauensvolle Kommunikation zwischen allen beteiligten Akteur*innen – aufseiten der Kunstproduktion wie aufseiten der Kunstförderung sowie auch der Produktionsplattformen und -häuser, denen oft eine Scharnierfunktion zukommt – ermöglicht, Grundbedingung ist für ein gelingendes Miteinander auf regionaler wie überregionaler Ebene. So selbstverständlich diese Erkenntnis zu sein scheint, so wenig kann sie an vielen Orten als gegebene Situation angenommen werden. Oft scheint die Kommunikation zwi-

schen Repräsentant*innen fördernder Einrichtungen und Förderempfänger*innen von beidseitigen Missverständnissen geprägt zu sein. Dadurch, dass Mehrjahresförderungen allen Beteiligten gemeinsame längerfristige Planungs- und Kooperationsprozesse in Gang setzen, ist aber eine Grundvoraussetzung dafür geschaffen, dass auch vertrauensvolle und verbindliche Kommunikationsformen gefördert werden, die wiederum als Voraussetzung auch einer Diskussion über Fragen der sozialen Absicherung von Künstler*innen und weiteren Mitwirkenden im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste gelten können.

6.1 Anerkennung

> Die Arbeit des Konzepteschreibens vor den Probenphasen oder der Projektabrechnung nach der Premiere kann man mit Mehrjahresförderungen viel bewusster machen. Man kann sich dafür Zeit nehmen: Man kann sich drei Tage daransetzen, und man wird auch für diese drei Tage bezahlt. Das ist natürlich ein ganz anderes Gefühl, als wenn du immer denken musst: »Ich muss eigentlich noch einen anderen Job machen, und während diesem anderen Job mache ich das nebenbei und versuche es mit reinzuquetschen.«

Gesprächspartner*in #9 weist im Interview auf die Zeit zwischen den Projekten hin: Diese beinhaltet die Recherche für neue Projekte, das Formulieren von Anträgen, die Nachbereitung der letzten Arbeit, das inhaltliche Gespräch mit einem*r Dramaturg*in, die organisatorische Kommunikation mit einer potenziellen Aufführungsstätte und vieles mehr. Doch bereits dieser Begriff eines Dazwischen ist irreführend und entstammt weiterhin einem Denken in Einzelprojekten. Professionelle*r Künstler*in ist man aber nicht nur projektweise; das Verständnis des Künstler*innenberufs, wie es in zahlreichen der geführten Gespräche reflektiert wurde, beschreibt eine grundlegende und hauptsächliche Beschäftigung mit und in der eigenen Profession. Professionelle Künstler*innen betreiben ihre Arbeit nicht als Hobby, sind nicht als Bittsteller*innen zu betrachten, und Darstellende Kunst als ästhetische (und übrigens nicht zuvörderst *sozio*-ästhetische) Praxis ist tätige Reflexion, nicht Dekoration gesellschaftlichen Zusammenlebens.

All dies mag selbstverständlich erscheinen. Doch blickt man auf die Genese der Fördersysteme seit den 1990er Jahren, wird deutlich, dass das vor nicht allzu langer Zeit nicht flächendeckend selbstverständlich gewesen sein kann. Der bis heute verbreitete, sich jedoch in kaum einem Publikum widerspiegelnde Anspruch des örtlichen Stadttheaters, *das* Theater für die Stadt zu sein, und die damit einhergehenden Marginalisierungseffekte auf frei produzierende Darstellende Künste oder die Verengung künstlerischer Ansätze in diesem Bereich auf soziale oder pädagogische Belange als primär gültige Argumente für eine Förderung sind nur zwei Belege dafür, dass Freie Darstellende Kunst in so mancher Region bis heute ein Anerkennungsproblem hat. Gesprächspartner*in #11 äußert sich wie folgt zu diesem Thema:

> Die Zeiten zwischen zwei Projekten, das Nachdenken über diese Projekte, sind häufig die entscheidendsten. Die Förderung, die einen unterstützt, auch wenn man nicht gerade ein Projekt realisiert, signalisiert immer auch: »Du bist auch Künstler, Künstlerin in der Zwischenzeit – nicht nur in Bezug auf das Projekt.« Wir waren ja früher –

> vielleicht analog zum Begriff Tagelöhner – Projektlöhner. Es gab ja z.B. oft noch die Forderung nach der Einstellung von Eigenmitteln in die Finanzierungspläne für ein neues Projekt. Das habe ich beim Kulturamt einmal kritisch thematisiert, das war ungefähr 2010. Als Antwort habe ich erhalten, das werde ich nie vergessen: »Na ja, andere Leute arbeiten doch auch! Da müssen Sie doch auch mal arbeiten!« Das war die Frau, die für Kultur zuständig war. Und damit meine ich: Da steckte eine bestimmte Idee dahinter, die sich in den darauffolgenden Jahren verändert hat – diese Idee, man ist auf Montage, und solange man auf Montage ist, bekommt man eben Geld und sonst nicht. Das ändert sich allmählich. Es ändert sich, wenn man sagt, man ist eine Form von Unternehmen, ein Unternehmen, auch wenn es gerade einmal keinen Auftrag haben sollten, bleibt dieses Unternehmen. Förderstrukturen haben sich dahingehend verändert, dass sie anerkennen, dass man – mindestens für drei Jahre – eine etablierte Gruppe ist.

Grundlage für dieses Umdenken, das sich in langfristigen Förderweisen strukturell manifestiert, ist zuallererst die prinzipielle Anerkennung des Künstler*innenberufs auch jenseits einer festen institutionellen Anbindung. Damit gehen Kommunikationsformen einher, die ein gegenseitiges Vertrauen befördern und bürokratische Hierarchien zwischen Förderern und Geförderten abbauen. Gesprächspartner*in #5 bestätigt das:

> Wenn dir aufgrund einer Mehrjahresförderung klar wird: »Ich werde als Künstler*in über einen längeren Zeitraum gefördert«, so schafft das Anerkennung und Zugehörigkeit. Das gibt einen Rahmen, eine Struktur, eine Definition. Jetzt gerade, wo ich diese Förderung nicht mehr erhalte, merke ich das deutlich: dass das auf einmal wieder so ein offenes Feld ist.

Auf die Frage, welche Fördersituation in einem utopischen Bundesland ihr*ihm als Ideal vorschwebte, was das Wichtigste sei, antwortet Gesprächspartner*in #11:

> Viel Geld, große Häuser – das ist im Prinzip zweitrangig. Wichtiger ist, dass man als Künstler, als Künstlerin eingebunden wird, dass man Gehör findet – dass es ein Gegenüber gibt, das versteht und signalisiert, dass es einen guten Grund gibt, dass man als Künstler, als Künstlerin präsent ist. Es ist nicht Geld – es ist das Interesse. »Ihr seid eingeladen, hier zu arbeiten, weil wir das, was ihr da macht, aus folgenden Gründen interessant finden.« Es ist wichtig, dass es da häufiger eine Form von Aussprache gibt. Eine Stadt selbst soll sich bekennen: »Das ist uns wichtig, dass das hier passiert.« Es braucht öffentliche Formen der Erklärung, warum etwas für eine Stadt, ein Land sinnvoll ist. Die Legitimierung der Tatsache, dass wir eine Menge Geld kriegen, sollten nicht wir leisten: Es wäre schön, wenn es eine stärkere Erklärung geben könnte, warum sich so und so entschieden wurde.

6.2 … und: verlässliche Kommunikation

Dies führt noch einmal und abschließend zum Punkt einer verlässlichen und transparenten Kommunikation, der schon in früheren Abschnitten der vorliegenden Teilstudie betont wurde. Diese ist auch im Rahmen einer noch so ausgereiften Förderarchitektur eine Grundbedingung. Kulturämter und andere fördernde Einrichtungen sollten sich als

Partner der freien Kunstproduktion verstehen und den Verwaltungsauftrag auch als Gestaltungsauftrag begreifen, wie Gesprächspartner*in #6 fordert:

> Man kommt mit seinem Team ins Gespräch und stabilisiert das über die Jahre, man kommt mit einem oder mehreren produzierenden Häusern ins Gespräch. Genau dieses Gespräch bräuchte es aber auch mit den Ämtern und anderen Förderern. Theoretisch gibt es das ja oft z.B. in Form von Zielvereinbarungsgesprächen, die aber meinem Eindruck nach oft sehr stiefmütterlich behandelt werden, manchmal lange ausgesessen werden und viel zu spät stattfinden. Gerade wenn sich politische Prozesse verzögern oder ein Haushalt in Gefahr ist: Ich wünsche mir, dass man auch das Kulturamt als Partner wahrnehmen kann. Manche Dinge kommen nur durch hartnäckiges Nachfragen und Nachbohren zum Vorschein. Ich würde mir da mehr Austausch wünschen und Kontinuität im Austausch. Das hat natürlich auch etwas mit den Rollen zu tun, die man über die Jahre einnimmt. Aber ich fände es gut, wenn man das Gefühl, dass da in den Institutionen oft Leute sitzen, die eigentlich den Deckel auf dem Geld halten wollen und ihr Schloss schützen, damit da nicht diese hungrigen Künstler*innen kommen und ihnen alles wegnehmen. Ich wünsche mir Leute, die sich auch ein wenig als Mitgestalter*innen verstehen und die vielleicht auch eine Vorstellung davon haben, wie diese Szene gut funktionieren soll und gut arbeiten kann – Leute, die produktiv, konstruktiv mitdenken. Fronten sind manchmal ein Problem.

Gesprächspartner*in #5 pflichtet bei:

> Oft mangelt es an Ansprechpartnern. So ein Zielvereinbarungsgespräch, das ist ja von der Idee her eine Vereinbarung. Das setzt sich aber nicht durch – man hat noch immer oft das Gefühl, man setze sich für eine Art Rechenschaftsbericht zusammen. Dabei wäre es gut, sich als Partner zu begreifen. Man muss bei Problemen oder Herausforderungen, die sich auftun, schneller in einen Austausch gehen können.

Gerade in der Kunst erfordert Verwaltung auch immer eine Sensibilität und Kenntnis in Bezug auf den verwalteten Gegenstand. Wo diese Voraussetzung gegeben ist, werden Kulturverwalter*innen zu aktiven, organisierenden Mitgestalter*innen einer Szene, die fester und gewollter Bestandteil einer Stadt, Region oder Kommune ist. Als positives Beispiel wurde gleich in zwei Gesprächen die Stadt Mannheim genannt; hier wird auch seit 2009 das städtische Freie-Szene-Festival Schwindelfrei vom Kulturamt der Stadt mithilfe wechselnder, extern hinzugezogener Kurator*innen veranstaltet.

Ein Zitat von Gesprächspartner*in #10 zum Punkt einer vertrauensvollen Kommunikation soll den Abschluss dieses Abschnitts bilden:

> Ich wünsche mir ein interessiertes Gegenüber. Ich würde mich für ein richtig interessiertes Gegenüber aussprechen, das dranbleibt, das einem Vertrauen schenkt – das wäre ein großer Anreiz, sich an eine Region zu binden, eine Bindung einzugehen. Eine Bindung, die es auch möglich macht, dass man diskutiert und sich auseinandersetzt, dass es einen Austausch gibt. Ich wünsche mir verständige Interessenten und Interessentinnen.

6.3 Fazit

Lohnfortzahlung im Krankheitsfall, Anerkennung von Elternzeiten, Altersvorsorge, Kompensation von Verdienstausfällen (beispielsweise bei pandemiebedingt geschlossenen Theatern) – die geführten Gespräche mit den Künstler*innen und weiteren Akteur*innen der Fördersysteme auf den unterschiedlichen Ebenen geben keinen Grund zu der Annahme, dass jenen Systemen bereits ausreichend Instrumente zur Verfügung stehen, um Künstler*innen jenseits einer Mitgliedschaft in der Künstlersozialkasse soziale Absicherungen zu ermöglichen, die für die Existenz sich stabilisierender freier Szenen notwendig sein dürften. Mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen aber ist ein erster Schritt getan, diese relevanten Fragen stärker in den Fokus und die Diskussion zu rücken.

Auch wenn die Einführung und der Ausbau von Mehrjahresförderungen den sozialen Status von Künstler*innen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten also nur geringfügig bzw. ggf. perspektivisch verändert, haben sie große Auswirkungen auf deren gesellschaftliche Anerkennung, welche sich nicht zuletzt an einem gut konzipierten Fördersystem, das eine qualitative Absicherung künstlerischer Produktion in einer Region im Blick hat, bemessen lässt. Das letzte Kapitel der vorliegenden Teilstudie widmete sich dieser Festigung des gesellschaftlichen Status von Künstler*innen im Bereich der zeitgenössischen Darstellenden Kunst, deren ästhetisches und konzeptionelles Interesse einem institutionsunabhängigen Arbeiten gilt. Positiv hervorgehoben werden konnte dieser Effekt genereller Anerkennung des Künstler*innenberufs über die Fokussierung auf Einzelprojekte hinaus. Nachbesserungsbedarf gibt es laut vielen der geführten Gespräche bei existierenden Kommunikationsweisen: Nicht das Verhältnis Amt – Bittsteller*in darf hier maßgebend sein. Stattdessen wurde mehrfach von der Seite der interviewten Künstler*innen der Wunsch nach einer verlässlichen Partnerschaft formuliert, die mögliche Herausforderungen transparent macht und offene Diskussionen ermöglicht, statt die Kunstschaffenden kommunikativ allein zu lassen, sie vor vollendete Tatsachen zu stellen und Probleme so effektiv, doch nicht effizient »wegzuverwalten«.

7 Zusammenfassung

Die Teilstudie »Recherche, Projekt, Prozess« hat es sich zum Ziel gesetzt, im Rahmen einer qualitativen Analyse die Auswirkungen der Einrichtung und Ausweitung von in der Regel drei- bis fünfjährigen Mehrjahresförderungen auf die Produktionsrealität von Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste zu untersuchen. Dazu wurden zahlreiche Interviews mit Künstler*innen sowie Repräsentant*innen fördernder und produzierender Einrichtungen geführt. Anhand von fünf Kernfragen – nach dem ästhetischen Ausdruck selbst, nach Veränderungen in der Produktionsweise und -struktur, nach der Architektur von Fördersystemen, nach einem (neuen) Verhältnis zu etablierten Produktionshäusern sowie dem gesellschaftlichen Status der Künstler*innen – wurden unterschiedliche Aspekte und Effekte mehrjähriger Förderungen dargestellt.

Dabei zeigt sich, dass, wiewohl Mehrjahresförderungen nur ein einzelnes Instrument unter vielen sind, sie doch als wichtiges Scharnier gelten können, mit dessen Hilfe eine Vielzahl relevanter Fragen in Bezug auf eine zeitgenössische Entwicklung der frei produzierenden Darstellenden Künste diskutiert werden kann. Wichtigster Paradigmenwechsel, der durch Mehrjahresförderungen eintritt, ist entsprechend die Loslösung von einem alternativlosen Modell der Einzelprojektförderung bzw. von einem »digitalen System«, das zwischen Einzelprojekt- und institutioneller Förderung keine Zwischenstufen kennt. Zeitgemäße Fördersysteme, die den Anspruch haben, dem prozessualen Charakter zeitgenössischer Kunstproduktion gerecht zu werden wie auch der Heterogenität ihrer Akteur*innen und Produktionsweisen, sind mehrstufig und somit deutlich ausdifferenzierter. Die dieser Studie zugrundeliegenden Gespräche mit den Künstler*innen und weiteren Expert*innen sind der Zielsetzung gefolgt, die positiven Effekte einer solchen Ausdifferenzierung anhand der Einführung bzw. des Ausbaus von Mehrjahresförderungen kritisch zu diskutieren und ihre umfassende Darstellung zu ermöglichen.

Geordnet nach den fünf Fragestellungen lassen sich abschließend fünf Kernthesen wiedergeben, die die wichtigsten Ergebnisse auf den Punkt bringen. In Bezug auf das ästhetische Verständnis lässt sich formulieren: Prozessförderung führt in den Kern zeitgenössischer Produktionsprozesse in den Freien Darstellenden Künsten. In Bezug auf die Auswirkungen einer Einrichtung und eines Ausbaus von Mehrjahresförderungen auf die künstlerische Produktion gefragt, lautet die Kernthese: Mehrjahresförderungen führen zu einer künstlerischen Weiterentwicklung, indem sie die Arbeits- und Produktionsrealität von Künstler*innen verbessern und damit potenziell auch die ästhetischen Resultate. Anschließend wurde die Frage der Auswirkungen von Mehrjahresförderungen auf die Architektur von Fördersystemen gestellt. Die Interviews haben verdeutlicht, dass mehrjährige Förderungen auf die Fördersysteme insgesamt dynamisierend wirken und somit ihre größere Ausdifferenziertheit entfalten. Viertens wurde die Rolle etablierter Produktionshäuser, freier Theater und unabhängiger Festivals thematisiert: Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf das Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten? Die geführten Gespräche haben die Annahme bestätigt, dass mehrjährige Förderungen Künstler*innen zu mehr Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von bestehenden Produktionsplattformen und Theaterhäusern verhelfen. Fünftens und letztens wurde der Blick auf einen sich durch Mehrjahresförderungen verändernden sozialen und gesellschaftlichen Status von Künstler*innen gerichtet. Kernthese ist hier, dass Mehrjahresförderungen zu einer stärkeren gesellschaftlichen Anerkennung von Künstler*innen sowie des Künstler*innenberufs generell führen.

Dem Aufbau und der Verstärkung gegenseitigen Vertrauens und verlässlicher Kommunikationsstrukturen seien somit auch die letzten Zeilen dieses Beitrags gewidmet. Die qualitativen Gespräche haben ihrem Autor durchweg den Eindruck einer hohen Fachkenntnis, Reflexionslust und auch eines kritischen Engagements vermittelt – sowohl aufseiten der Förderungsempfänger*innen, also der Künstler*innen selbst, wie auch aufseiten der Repräsentant*innen fördernder Einrichtungen sowie der Expert*innen aus den produzierenden Institutionen. Diese Faktoren bilden nach Ansicht des Autors die beste Grundlage für die zweckdienliche und vertrauensvolle Weiterentwicklung von privaten wie öffentlichen Förderstrukturen auf den Ebenen der Kommunen,

der Länder und des Bundes — im Dienst der Stärkung zeitgenössischer, anspruchsvoller, einladender, neue Reflexionen und Erfahrungen ermöglichender, ebenso vielseitiger wie vielstimmiger künstlerischer Praktiken im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste. Absichtserklärungen (seitens geldgebender Einrichtungen, deren mehrjährige Förderzusagen auch künftige Fiskalperioden betreffen) und Zielvereinbarungen (zwischen geförderten Künstler*innen, Produktionshäusern und Fördereinrichtungen) sind in diesem Sinne weder als lästige bürokratische Pflicht misszuverstehen noch als dirigistisches Instrument zu missbrauchen. Stattdessen sollten sie als formale Erscheinungsform verbindlicher Kommunikationsvorgänge begriffen werden, welche gemeinsam, in möglichst vielen Situationen und auf möglichst vielen Ebenen geführt und gepflegt werden müssen. Erste Grundlage für sich entwickelnde Freie Szenen in den verschiedenen Regionen der Bundesrepublik Deutschland ist die tätige und vertrauensvolle Anerkennung dieser Szenen als ebenso ernsthafter wie lustvoller Ausdruck, ebenso kritische wie engagierte Reflexion eines kulturellen Miteinanders im steten ästhetischen Umgang mit neuen Herausforderungen und Erfahrungen. Fördersysteme, die auf dieser Grundlage konzipiert sind, können als zeitgenössisch und zukunftsweisend verstanden werden.

Kooperation Macht Arbeit
Förderung von Kooperationen

Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß und Verena Sodhi

Wo kooperiert wird, stärkt es die Freien Darstellenden Künste. Wo Kooperation gefördert wird, vervielfacht sich dieser Effekt. Der Aspekt der Kooperation sollte Teil jeder künstlerischen Förderung werden und flexibel auf verschiedene Bedarfe und Phasen der Zusammenarbeit reagieren können. Dies wäre ein wichtiger Schritt hin zu einer Ausgewogenheit, Resilienz und Stabilisierung der Szene insgesamt.
Jun.-Prof. Veronika Darian, Dr. Melanie Gruß, Athalja Haß, Verena Sodhi, Universität Leipzig

Einleitung. Man braucht Pfeiler, um Netze spannen zu können

Kooperationen sind die DNA und der Humus der Freien Darstellenden Künste. Insbesondere in ihrer Gründungsphase bildeten Kooperationen die Grundlage für freischaffende Künstler*innen, jenseits des klassischen Repertoirespielplans Projekte zu realisieren und aktuelle gesellschaftliche Diskurse zu thematisieren. Um mit wechselnden Kooperationspartner*innen frei produzieren zu können, schufen sich die Künstler*innen, später auch mithilfe angebotener Fördermöglichkeiten,[1] selbst Strukturen. Die sich seit den 1990er Jahren auch in Deutschland etablierenden Produktionshäuser, in denen sich die kollektiven Arbeitsweisen und politischen Anliegen der Freien Darstellenden Künste mit neuen Ästhetiken verknüpften, reagierten auf diese Realitäten. Im Zeichen einer fortschreitenden Mobilisierung, Internationalisierung und nun auch Digitalisierung der Theater-, Tanz- und Performanceszene haben sie sich als neue Kooperations- und Koproduktionsinstitutionen zunehmend zu potenten Verbünden und Netzwerken erweitert. Die bestehenden und sich stetig weiterentwickelnden Förderstrukturen innerhalb dieses aufgefächerten Kooperations- und (Ko-)Produktionsfeldes sind dabei mittlerweile so heterogen wie das Feld selbst. Gleichzeitig finden sich sowohl Künstler*innen und Gruppen

1 Näheres dazu in der Teilstudie *Recherche, Projekt, Prozess. Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderprogrammen* von Philipp Schulte.

in den unterschiedlichen Stadien ihrer Karriere als auch Produktionshäuser, Netzwerke und Verbundstrukturen innerhalb der Maßnahmen und Zielsetzungen aktueller Förderpolitik in ihren Bedürfnissen und Notwendigkeiten in sehr unterschiedlicher Weise abgebildet. Haben einige freischaffende Künstler*innen(kollektive) mittlerweile bereits einen fast institutionellen Status im Sinne von Unternehmensstrukturen erreicht, so findet sich das in den vorhandenen Förderstrukturen nur bedingt wieder. Aufseiten der (ko-)produzierenden und kooperierenden Institutionen und Netzwerke stellt sich wiederum die Frage nach adäquaten und ausgewogenen Fördermöglichkeiten für die Unterstützung der jeweils nachkommenden Generation einerseits und die dauerhafte und nachhaltige Begleitung etablierter Künstler*innen und Gruppen andererseits. Zugleich besteht beiderseits der Wunsch nach kontinuierlichen Arbeitsprozessen und -beziehungen zur Entwicklung inhaltlicher Schwerpunkte, ästhetischer Arbeitsweisen und Präsentationsformate jenseits der Produktionslogik. Diesem Bestreben tragen bereits die sich vielerorts zunehmend etablierenden Residenzprogramme – wie beispielsweise das Stipendienprogramm des flausen+bundesnetzwerks oder das aktuell aufgelegte Förderprogramm #TakeCareResidenzen des Fonds Darstellende Künste – Rechnung, indem sie das Ausloten von Innovationspotenzialen, ergebnisoffene Forschungsprozesse sowie neue Kooperationsformen stärker unterstützen.

Diese »Kern«-Kooperationen zwischen Künstler*innen und Häusern setzen jedoch Strukturen voraus, die nicht überall gegeben sind: Ausbildungsstätten und Arbeitsräume für Künstler*innen auf der einen und Produktionshäuser und Spielstätten auf der anderen Seite. Wo diese Strukturen fehlen, findet zwar kooperative künstlerische Arbeit statt, allerdings unter schwierigeren Bedingungen und mit anderen, notwendigerweise erweiterten Partner*innenschaften. Künstler*innen und Spielstätten sind hier stärker auf selbstgeschaffene Strukturen und bereits vorhandene kooperative Beziehungen in die gesellschaftliche Breite hinein angewiesen. Bestehende Netzwerke, Verbünde und Kooperationsstrukturen haben dabei konkrete Auswirkungen für die Szene vor Ort, denn dort, wo sie nicht bestehen, sind Zugangsmöglichkeiten zu potenzieller Förderung für Künstler*innen sowie Spielstätten erschwert, wenn nicht sogar ausgeschlossen. Letzten Endes profitieren – trotz selektiver Förderung – viele von einem gewachsenen Netz an kooperativen Strukturen, das als bewährtes Gefüge, insbesondere auch in Krisenzeiten, mittlerweile zumindest teilweise stabilisiert worden ist.

Doch was bedeutet Kooperieren in den unterschiedlichen Räumen, unter diversen Bedingungen und in wechselnden partner*innenschaftlichen Konstellationen? In Bezug auf »Kooperation« ist eine große Bandbreite an Bedeutungen im Umlauf, die die jeweiligen kooperativen Beziehungen nicht nur neutral beschreiben, sondern hinsichtlich der sich darin spiegelnden Erwartungen, Wünsche und Ziele auch maßgeblich bestimmen. Sobald sich die Beteiligten auf ein zu erstellendes ›Produkt‹ einigen, liegt möglicherweise der »Koproduktions«-Begriff näher. Allerdings regelt dieser die Beziehungen untereinander sehr viel konkreter als der weiter gefasste Begriff der »Kooperation«. »Kooperation« kann »Koproduktion« umfassen im Sinne der Erstellung und Distribution eines ›Produktes‹. In einem weiteren Verständnis lenkt »Kooperation« die Aufmerksamkeit jedoch vom Produkt weg hin zu Prozessen des gemeinsamen Arbeitens. Tritt dann dezidiert der Aspekt eines kollektiven künstlerischen Schaffens hinzu, ließe sich auch von

einer – als Begriff mittlerweile zunehmend im Diskurs auftauchenden – »Kokreation« sprechen.

Diese Nuancierungen entsprechen der zu beobachtenden Auffächerung von kooperativen Beziehungen innerhalb des heterogenen Feldes der Freien Darstellenden Künste. Daher muss eine Analyse von Kooperationen den Blick von in Förderprogrammen längst berücksichtigten, wenn auch noch ausbaubaren »Kern«-Kooperationen zwischen Künstler*innen und Spielstätten bzw. Produktionshäusern hin zu weiteren kooperativen Strukturen, beispielsweise zwischen Künstler*innen(-Gruppen) untereinander, zwischen Künstler*innen und dem soziokulturellen Bereich, zwischen Produktionshausnetzwerken, aber auch in Beziehung zur Kulturpolitik und Kulturverwaltung, erweitern. Zudem finden sich bilaterale Partner*innenschaften zunehmend durch multilaterale Formate und Arbeitsstrukturen und im Zuge dessen auch Partner*innen durch sogenannte ›Kompliz*innen‹ ersetzt, die nicht nur gleichberechtigte kokreative Schaffensgemeinschaften, sondern zugleich auch existenzielle Allianzen bilden.

Die Bedingungen der Möglichkeit oder Unmöglichkeit bzw. des Gelingens wie auch Misslingens kooperativer Beziehungen treten bereits innerhalb der bisher vornehmlich in den Blick genommenen »Kern«-Kooperation zwischen Künstler*in und Produktionshaus überdeutlich zutage. Diese liefern entsprechend eine erste Orientierungsgrundlage, die durch Studien und weitere Erhebungen vielfach dokumentiert ist.[2] Hier wie dort ist eine Arbeit auf Augenhöhe vielgehegter Wunsch und stetig beschworenes, weil schwer erreichbares Ideal. Produktorientiertes Arbeiten weicht mehr und mehr einer Prozessorientierung. Eine längerfristige und nachhaltige Planung ist das Gebot (nicht nur) dieser Stunde und es werden verlässliche Strukturen gefordert, um weiterhin flexibel arbeiten zu können.

Fördermaßnahmen, die als Unterstützung von Künstler*innen und freien Spielstätten in der Krisensituation der COVID-19-Pandemie schnell und unkompliziert gegriffen haben und weniger produkt- als prozessorientiert waren, müssen auf Grundlage der genannten Prämissen kritisch überprüft und auf Potenziale und Probleme, die eine künftige Förderung zu beachten hätte, befragt werden. Dabei ist in Bezug auf die Förderung von Kooperationen insbesondere in den Blick zu nehmen, wie sich kooperative Beziehungen unter einem erweiterten Verständnis des Feldes möglicher Partner*innen darstellen und entwickeln. Hier klingen bereits weitreichende Fragen nach Hierarchien, Machtverhältnissen, Zugänglichkeiten, unterschiedlichen Ressourcen und Bedarfen etc. an. Daher sind leitende Schwerpunkte der vorgenommenen Analysen Fragen nach nachhaltigen und sozial verträglichen Arbeitsmöglichkeiten für Kunstschaffende, der Verstetigung ihrer Arbeit sowie den Bedarfen, die sich aus freiem Produzieren mit wechselnden Kooperationspartner*innen ergeben. Dazu sind in dieser

---

2 Vgl. u.a. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesform 2017. Berlin; Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Dokumentation Bundesforum 2019. Berlin; Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2020): UTOPIA JETZT. Bundeskongress 2020 der Freien Darstellenden Künste. Dokumentation. Berlin; de Perrot, Anne-Catherine (2016): Evaluation. Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater. Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern; Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«. Drucksache 16/7000. Berlin.

Teilstudie sowohl Institutionen und Netzwerke bzw. Verbünde als auch Künstler*innen und Gruppen vornehmlich nach folgenden Aspekten befragt worden: Welche Rolle spielt Kooperation für die verschiedenen Professionalisierungsstadien von Künstler*innen? Welche Spezifika sind in Bezug auf die Förderung von ›Nachwuchs‹, etablierteren oder bereits renommierten Künstler*innen und Gruppen zu beachten? Mit welchen Fördermaßnahmen könnten gleichberechtigtere Beziehungen unter Kooperationspartner*innen unterstützt werden? Welchen tatsächlichen Aufwand bringen Kooperationen mit sich? Welche Art von Kooperationen zwischen Akteur*innen auf unterschiedlichen Ebenen (Verbünde und Netzwerke, soziokulturelle Akteur*innen, Kulturpolitik, Kulturverwaltung) ist notwendig, noch bevor eine unter derzeitigen Bedingungen geförderte künstlerische Kooperation überhaupt einsetzen kann? Wie kann Förderung von Kooperationen inklusiver gestaltet werden? Welche Lücken bzw. welche Potenziale zeigen bestehende und unter dem Einfluss der pandemiebedingten Krise aktualisierte Förderprogramme auf?

Des Weiteren ist für eine künftige Kooperationsförderung ausschlaggebend, in welchen Bereichen sich Kooperationen als besonders wirksam, wenn nicht sogar existenziell erweisen, auch wenn die Vermutung naheliegt, dass sie sich ebenda als besonders vielschichtig darstellen und entsprechend schwer zu realisieren sind. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass die Frage nach besonders förderungswürdigen bzw. förderungsnotwendigen Bereichen Überschneidungen zu anderen Teilstudien aufweist. Mit der Teilstudie *Zwischen Eigensinn und Peripherisierung. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte*[3] verbindet die vorliegende Untersuchung u.a. die hervorgehobene Bedeutsamkeit der je spezifischen Arbeitsbedingungen in unterschiedlichen »Räumen«, der Blick auf eine notwendigerweise erweiterte Kompliz*innenschaft, die Suche nach bzw. Nutzung von vorhandenen Strukturen an exemplarisch ausgewählten Orten sowie Beobachtungen eines eigenständigen Auf- und Ausbaus kultureller Infrastruktur durch die jeweiligen Akteur*innen bzw. Kooperationspartner*innen. Wie in der Teilstudie zum *Kanon der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene*[4] stehen ebenfalls Fragen nach der im bundesweiten Vergleich deutlich voneinander zu unterscheidenden Art und Ausstattung verschiedener »Räume« zur Disposition. Damit gehen u.a. auch Überlegungen einher zur Zugänglichkeit von Förderprogrammen, zur Definition von Kunst im Übergang zu sozialen Belangen, zu impliziten Werturteilen in Bezug auf künstlerische Arbeit außerhalb der urbanen Zentren und zur Macht der Diskurse in diesen Zusammenhängen, die nicht alle bestehenden Positionen gleichermaßen abbilden und mit einbeziehen. Hieran knüpfen sich Fragen sowohl nach den nicht immer unproblematischen föderalen Strukturen als auch den auf Bund, Länder und Kommunen verteilten Fördermaßnahmen, die insbesondere bei längerfristig angelegten oder überregional realisierten Projekten noch zu wenig ineinandergreifen und aufeinander abgestimmt sind.[5] Dabei wird die Schwierigkeit einer nicht abgesicherten, längerfristig aber

---

3 Unter der Leitung von Micha Kranixfeld.

4 Unter der Leitung von Julius Heinicke.

5 Vgl. die Teilstudie *Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik. Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur* von Thomas Schmidt.

notwendigen (Ko-)Finanzierung bzw. der Übernahme von bundesgeförderten Maßnahmen durch Länder und Kommunen nicht hinreichend berücksichtigt. Ganz grundsätzlich durchziehen darüber hinaus Fragen nach den Möglichkeiten einer diverser und zugänglicher gestalteten sowie längerfristiger und nachhaltiger geplanten Kooperationsförderung die hier aufgeworfenen Perspektiven.[6]

Die Teilstudie nimmt neben konkreten Kooperationsbeziehungen insbesondere die verschiedenen Möglichkeiten von Kooperation und ihre Bedingungen in den Blick, auch im Sinne einer Befähigung zur Kooperation. Das einleitende Kapitel widmet sich der Frage nach unterschiedlichen Verständnissen von »Kooperation« und »Förderung«. Diese sollen weniger einen lexikalischen Überblick liefern, sondern vielmehr einen Querschnitt einzelner Sichtweisen von Beteiligten gegenwärtiger Kooperationen bieten. Die vermeintlich subjektiven Definitionen offenbaren im Abgleich mit dokumentierten Forderungen aus den Freien Darstellenden Künsten der letzten Jahre erstens einen ganzen Katalog von Erwartungen, Bedarfen und noch vorhandenen Leerstellen, derer sich aktuelle Förderprogramme bereits teilweise angenommen haben. Zweitens belegen sie überdeutlich, dass die unterschiedlichen Verständnisse von Kooperation wie auch Förderung bereits ein enormes Potenzial für das Gelingen bzw. Misslingen von kooperativen Beziehungen bergen, je nachdem, ob diese zu Beginn offengelegt und von den Partner*innen stetig abgeglichen werden oder eben nicht.

Um die Genese und Bedeutsamkeit von Kooperationen für die Freien Darstellenden Künste in Deutschland ganz grundsätzlich einordnen und differenzieren zu können, folgt im zweiten Kapitel ein historischer Blick auf die Herausbildung der Freien Darstellenden Künste in Ost- und Westdeutschland mit Fokus auf die Entstehung der Produktionshäuser und Netzwerke bzw. Verbünde seit den 1990er Jahren. Die Geschichte und Bedingungen dieser Entwicklungen unterscheiden sich in den beiden Landesteilen stark und bilden heute sehr divergierende, teilweise asymmetrische Grundlagen für die Arbeit in den Freien Darstellenden Künsten wie auch für deren Förderung.

In ihrem Hauptteil befasst sich die Studie mit exemplarischen kooperativen Konstellationen, um die je verschiedenen Gelingensbedingungen von Kooperationen herauszuarbeiten. Hierfür wurden Akteur*innen aus verschiedenen Bereichen und mit unterschiedlichen Funktionen nach den Spezifika der jeweiligen Kooperation bzw. zu Kooperationsbedingungen und -mechanismen allgemein befragt. Ausgehend vom modellhaften Charakter von Produktionshäusern für die Freien Darstellenden Künste und dessen Potenzierung im Modell des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (BiP) widmet sich die Studie anschließend den vom *Fonds* im Rahmen von NEUSTART KULTUR aufgelegten #TakeCareResidenzen, die in ihrer Organisation und schnellen Verwirklichung ihrerseits auf bereits vorhandene Bündnis- bzw. Netzwerkstrukturen angewiesen waren und immer noch sind. Eine kriterienbasierte Umfrage unter allen beteiligten Künstler*innen und Produktionshäusern der ersten Förderrunde, bei der mit 445 Rückmeldungen knapp die Hälfte aller Angeschriebenen teilnahm, diente dem

6 Vgl. die Teilstudien *Performing Climate Action(s). Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten* von Maximilian Haas und Sandra Umathum sowie *Diversität als Chancengleichheit. Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste* von Özlem Canyürek.

Vergleich der unterschiedlichen Erwartungen und Bedarfe vonseiten der Künstler*innen sowie der Häuser, stellte aber auch Fragen nach Ausschluss, Zugänglichkeit und Zukunftsperspektiven dieses Förderformats. In Ergänzung dazu wurden leitfadenorientierte Expert*inneninterviews und Fokusgruppengespräche mit Künstler*innen, Vertreter*innen von Einzelhäusern, Verbünden und Verbänden, Multiplikator*innen sowie Produzent*innen der Freien Darstellenden Künste geführt. Die zwangsläufig nicht repräsentative Auswahl der Gesprächspartner*innen war im Ganzen davon geprägt, vor allem Akteur*innen zu befragen, die auf mehreren Ebenen, z.B. künstlerisch, aktivistisch und kulturpolitisch aktiv sind. Dadurch konnten diese aus ihren Erfahrungen in verschiedenen Positionen und Kontexten sprechen und diese miteinander in Korrelation bringen. Dabei wurden sowohl Perspektiven von Akteur*innen aus urbanen Zentren, eher städtischen sowie ländlichen Räumen miteinbezogen. Diese Recherche fungierte als Grundlage für die folgenden Kapitel, die sich beispielhaften strukturschwachen bzw. peripherisierten Räumen, mal eher urbaner Prägung, mal in ländlichen Gebieten zuwenden. Im östlichen Mitteldeutschland haben sich seit der Wende Kooperationen und Netzwerke ausgebildet, die in den vergangenen Jahren sowohl auf lokaler als auch auf regionaler Ebene wachsende Bedeutung erlangt haben. Dahingehend nimmt die Studie zunächst das kooperative Vorhaben *Freies Produktionshaus Thüringen*, das aktuell im Entstehen ist und sich zumindest teilweise am Modell Produktionshaus orientiert, mit seinen Chancen und Schwierigkeiten in den Blick. Im Anschluss stehen Leipzig und Sachsen im Fokus, die als exemplarische Untersuchungsfelder dienen. An deren konkreten Beispielen lassen sich die Verflochtenheiten verschiedener Beteiligter auf unterschiedlichen Ebenen und vor dem Hintergrund auch kulturpolitisch komplexer Entwicklungen darstellen. Die Stadt Leipzig wird selbst nicht als Metropole, aber doch als Großstadt in den Blick genommen, in der Künstler*innen selbst kulturpolitisch sehr aktiv sind, was nicht zuletzt an der spartenübergreifenden Initiative Leipzig + Kultur e. V. ablesbar wird. Über die freie Theaterszene in Leipzig hinaus wurde mit HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste ein Produktionshaus und der einzige ostdeutsche Partner innerhalb des BiP befragt, aber auch strukturschwächere Regionen mit aufgenommen. Die Bandbreite der Beispiele in diesem Feld reicht vom bereits genannten Projekt für ein freies Produktionshaus in Thüringen über Initiativen, wie *Brandenburger Spielorte entwickeln*, in Zusammenarbeit mit dem Landesverband Freier Theater Brandenburg, oder *rÜBERBLICK*, einer Kooperation zwischen den Landesverbänden Saarland und Mecklenburg-Vorpommern, die mit der NEUSTART-KULTUR-Förderung #TakeNote neue Strukturen in der bzw. für die Fläche etablieren wollen, bis hin zum Impulsprogramm *Verbindungen fördern* des Bundesverbandes Freie Darstellende Künste. Anhand dieser möglichst verschiedenen Kooperationsbeziehungen und deren Förderungen soll jeweils exemplarisch die Bedeutung von historisch gewachsenen Räumen und die Abhängigkeit der jeweiligen Kooperationspartner*innen von arbeitsbiografischen, sozialen, politischen und ortsspezifischen Faktoren verdeutlicht werden. Wie, so lautet wohl die übergreifende und maßgebliche Frage, wollen unterschiedliche Beteiligte unter so verschiedenen Bedingungen in Zukunft (zusammen)arbeiten und auf welche Weise fördern bzw. gefördert werden? Wie kann Förderung Kooperationsarbeit unterstützen und sie nachhaltig auf- und ausbauen? Wie also sind die Pfeiler zu gestalten, die die gegenwärtigen und künftigen Netze stabilisieren und doch flexibel halten sollen?

1 Kooperieren als Schlüsselkompetenz der Freien Darstellenden Künste

Über die zentrale Rolle von Kooperationen im Feld der Freien Darstellenden Künste sind sich alle Beteiligten einig. Mehrfach wurde u.a. auch bei den BUNDESFOREN des Bundesverbands Freie Darstellende Künste (*BFDK*) und des Fonds Darstellende Künste (*Fonds*) über den Wert, die Ziele und die Qualität von Kooperationen diskutiert. So galt es zu Beginn der Studie im Sinne einer Bestandsaufnahme zunächst, das bereits Festgestellte und Geforderte zu eruieren. Zudem schien es jedoch auch wesentlich, erneut zu hinterfragen, ob darunter tatsächlich alle dasselbe verstehen. Denn in der künstlerischen Praxis zeigen sich gerade zwischen den Begriffen der Kooperation und der Koproduktion häufig Überschneidungen bis hin zu ihrer synonymen Verwendung, die zu Irritationen in der Kommunikation z.B. mit Fördermittelgeber*innen oder der Kulturpolitik führen können. Daher war für die im Rahmen der Studie geführten Gespräche wie auch für die Umfrage zunächst die Frage nach dem jeweiligen Verständnis von Kooperation und Förderung relevant. Aus den Antworten schälte sich schnell ein gemeinsamer Kern heraus, allerdings offenbarten sich durchaus unterschiedliche Gewichtungen einzelner Aspekte von Kooperation, die sich maßgeblich auf das Verständnis und die Ausgestaltung von Förderung auswirken.

1.1 Was bedeutet Kooperieren in den Freien Darstellenden Künsten?

Kooperationen gehören in den Freien Darstellenden Künsten zum künstlerischen Selbstverständnis. Während an Stadt- und Staatstheatern in der Regel von den Institutionen vorgegebene Strukturen und damit verbundene Hierarchien auf administrativer, personeller und produktionstechnischer Ebene vorherrschend sind, schufen sich die Freien Darstellenden Künste diese seit ihrem Entstehen selbst. Waren Kooperationen vor allem in den Anfängen überlebensnotwendig, wie Helge-Björn Meyer von der Geschäftsstelle des *BFDK* im Gespräch betont,[7] so prägen sie zunehmend auch die Ästhetik des Theaterschaffens. Beispielsweise verweist Annemarie Matzke, Performerin der Gruppe *She She Pop* und Theaterwissenschaftlerin, darauf, dass ihre Generation nicht wie ihre Vorgänger*innen im freien Theater Häuser gründen wollten, »sondern eine flexible Form des Produzierens suchen: International vernetzt, überregional orientiert, nicht auf das Theater beschränkt, sehr stark an der bildenden Kunst und experimentellen Formen der Popkultur ausgerichtet«.[8] Dabei geht sie ganz grundsätzlich von einem politischen Potenzial von Kooperationen im freien Theater aus, indem sie diese zugleich als Arbeitsgrundlage wie als Forschungsfeld herausstellt:

> In der Notwendigkeit zur Verabredung liegt ein politisches Potential. Die Produktionsweisen im Freien Theater, trotz ihrer finanziellen Beschränkungen, zeichnen sich

7 Vgl. Meyer, Helge-Björn: Expert*inneninterview BFDK mit Anna Steinkamp und Helge-Björn Meyer, Geschäftsführung BFDK, am 08.04.2021 (Audioaufnahme).

8 Matzke, Annemarie (2018): Zusammenarbeit – Produzieren in den freien darstellenden Künsten. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018). 36.

> in diesem Sinne durch eine Ethik der Arbeit aus, die auf Kooperation aufgebaut ist und auf Kollektivität beruht.[9]

In dieser Lesart impliziert Kooperation einen immer wieder neu zu führenden Aushandlungsprozess, der nach Matzke immer wieder neue Bündnisse erfordere.[10] Seit etwa zehn Jahren ist entsprechend eine verstärkte Tendenz zur Bildung von Verbünden und Netzwerken in der Szene zu beobachten, und auch hier bilden Kooperationen die Grundlage. Obgleich die Kulturwissenschaftlerin Annika Hampel dazu rät, Kooperationen von Netzwerken abzugrenzen, weil sie komplexer seien und meist zahlreiche Kooperationen von Netzwerkpartner*innen beinhalteten,[11] verweisen Vertreter*innen der Freien Darstellenden Künste darauf, dass Netzwerkbildung als Effekt von Kooperation mittlerweile selbst konstitutiv und relevant für die Identitätsbildung und Positionierung der Freien Szene sei. Dadurch könnten sich *peers* verstärkt gegenseitig wahrnehmen, langanhaltende Verbindungen zwischen einzelnen Akteur*innen würden geschaffen und Erfahrungsaustausch und Wissenstransfer ermöglicht. Die Szene strukturiere sich auf diese Weise nach innen, um nach außen auftreten zu können.[12]

In jedem Fall hat Kooperation als *die* typische Arbeitsform in den Freien Darstellenden Künsten zu gelten, was auch verschiedene Analysen und Erhebungen aus den letzten Jahren bestätigen. So ergab eine Mitgliederbefragung des *BFDK* in den Jahren 2012 bis 2015, dass Kooperationen für über 80 % der freien Tanz- und Theaterszene zum Arbeitsalltag gehören.[13] Dabei verstehen viele Akteur*innen Kooperation als »Option« von bzw. zur Zusammenarbeit.[14] Diese kann auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden, sei aber im Idealfall immer vom Aspekt der Gemeinsamkeit getragen: Konzepte, Prozesse und Projekte sollten gemeinsam umgesetzt, eine Aufgabe bestenfalls gemeinsam artikuliert und ein gemeinsames Ziel verfolgt werden.[15]

Je nach Konstellation und Kontext gibt es allerdings unterschiedliche Schwerpunkte und Ziele von Kooperationen, wie in den von uns geführten Expert*inneninterviews, Fokusgruppengesprächen und der breit angelegten Umfrage deutlich wurde. So wurde Kooperation als Mittel zur Vernetzung, als Allianz zum Verwirklichen gemeinsamer Vorhaben, als möglicher Zugang zu bestimmten Zielgruppen, als Kompetenz- und Ressourcenaustausch bzw. -bündelung, als strategische Positionierung, aber auch als eine Form

---

9 Ebd. 41.

10 Vgl. ebd. 37.

11 Vgl. Hampel, Annika (2017): Fair Cooperation. A New Paradigm for Cultural Diplomacy and Arts Management. Brüssel. 37ff.

12 Vgl. Marguin, Séverine/Meyer, Yvonne/Elstermann, Falk/Renz, Sophie/Leipzig + Kultur e. V. (Hg.) (2015c): Kultur Standort Bestimmung. Internationaler Kulturkongress und Kulturfestival. Inhalte. Leipzig. URL: http://ksb.leipzigpluskultur.de/de/introduction/ [12.10.2021].

13 Vgl. Rosendahl, Matthias/Scholl, Dominik/Heering, Martin (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland. Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012 – 2015. Berlin. 69.

14 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1 mit Frank Reich und Nicole Nikutowski, Geschäftsführer und Referentin des Landesverband Freie Theater Brandenburg, am 06.07.2021 (Audioaufnahme).

15 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Cindy Hammer, *Go Plastik Dance Theatre*, und Heike Zadow, Servicestelle FREIE SZENE, am 06.05.2021 (Audioaufnahme) und Expert*inneninterview #TakeNote 1.

der Kommunikation beschrieben.[16] Dabei muss Kooperation nicht zwingend auf ein Ziel gerichtet sein.[17] Sie könne, einem*r unserer Gesprächspartner*innen zufolge, auch aus einer lustvollen Idee heraus beginnen, die im Idealfall die Entwicklung einer Struktur nach sich ziehe.[18]

Durchgängiger Konsens aller Befragten jedoch ist: Gute, gelingende Kooperation basiert auf konkreten Bedingungen.[19] Dazu gehöre, seine eigenen Stärken und Potenzen zu kennen, diese zu artikulieren und das auch von den Kooperationspartner*innen erwarten zu können.[20] In dieser Hinsicht waren sich unsere Gesprächspartner*innen darin einig, dass vorherbestimmte bzw. oktroyierte Kooperationen in den allermeisten Fällen fehlgehen, wenngleich sie nicht von vornherein auszuschließen sind. In jedem Fall sollten Kooperationen als gleichwertige Partnerschaft auf Augenhöhe stattfinden, was gegenseitiges Vertrauen voraussetze.[21] Wenn Kooperationen bestenfalls also nicht lediglich auf formal-vertraglicher Ebene basieren, sondern von Vertrauen und Sympathie getragen sind, könne »ein soziales Verhältnis« zwischen den Partner*innen entstehen, so der Performer und Theaterwissenschaftler Micha Kranixfeld mit Verweis auf Kooperationen insbesondere in sozialräumlichen Kontexten.[22] Nur so gebe es die Chance, Hierarchien, vor denen auch kooperative Prozesse nicht gefeit sind, abzubauen und Räume eines gleichwertigen Miteinanders zu eröffnen, in denen etwas tatsächlich gemeinsam entwickelt und realisiert werden könne.[23] Denn, darauf machte auch Julius Heinicke, Professor für Kulturpolitik, im Gespräch aufmerksam, gerade in der Zusammenarbeit zwischen Partner*innen, die unter deutlich voneinander zu unterscheidenden Voraussetzungen agierten, wie beispielsweise zwischen ländlichen und urbanen Räumen, den alten und neuen Bundesländern oder Ländern des globalen Nordens und Südens, müsse ganz besonders auf die darin ausagierten Machtverhältnisse und Hierarchien geachtet werden, die der Begriff der Kooperation mitunter zu verschleiern versuche.[24] Denn unter dem Einfluss einer bewusst oder unbewusst stattfindenden Abwertung und Marginalisierung eines*r Partner*in werden die Voraussetzungen für eine gelingende Kooperation – Gleichwertigkeit, Hierarchielosigkeit, Zusammenarbeit auf Augenhöhe etc. – schlechterdings unterlaufen.

---

16 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen mit Kathrin Schremb, Projektleitung Produktionshaus Freie Darstellende Künste in Thüringen, und Mathias Baier, Geschäftsführer Thüringer Theaterverband, am 24.08.2021 (Audioaufnahme).

17 Vgl. Hampel (2017). 37ff.

18 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 2 mit Jana Sonnenberg, Mitglied Landesverband Freier Theater Mecklenburg-Vorpommern e. V. und Theater Randfigur, am 06.07.2021 (Audioaufnahme).

19 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020): 40f.

20 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1.

21 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

22 Vgl. Kranixfeld, Micha: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume mit Micha Kranixfeld, *Syndikat Gefährliche Liebschaften* und Wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Koblenz, und Prof. Dr. Julius Heinicke, Institut für Kulturpolitik, Universität Hildesheim, am 09.07.2021 (Audioaufnahme).

23 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

24 Vgl. Heinicke, Julius: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

1.2 Akteur*innen – wer kooperiert in den Freien Darstellenden Künsten?

Um im Folgenden Kooperationen in Bezug auf die unterschiedlichen Bedingungen, Vorgehensweisen, Strukturen und Zielsetzungen einschätzen zu können, müssen die unterschiedlichen Akteur*innen im kooperativen Feld der Freien Darstellenden Künste differenziert betrachtet werden. Denn, so nochmals Annemarie Matzke:

> Im besten Falle kann Theater ideale Arbeit sein, in dem Maß, wie Arbeitszusammenhänge immer wieder neu hervorgebracht und ausgehandelt werden können, in der Möglichkeit, von vorn anzufangen, in der Notwendigkeit, sich organisieren zu müssen, und in der Freiheit, dies immer wieder neu zu erforschen, im Bewusstsein des Verfehlens jeden Planes und der gleichzeitigen Arbeit daran, wie Menschen hier kooperieren müssen.[25]

Schon die Mitgliederbefragung des *BFDK* für die Jahre 2012 bis 2015 ergab, dass die freie Tanz- und Theaterszene kleinteilig organisiert und die eingegangenen Kooperationen vielfältig wie die Szene selbst sind.[26] Kooperationen entstehen in der Regel durch Eigeninitiative aufgrund eines gemeinsamen Interesses oder initiiert durch Förderprogramme in allen möglichen Konstellationen zwischen Künstler*innen, Häusern, Institutionen und Netzwerken.[27] Dabei ist von Bedeutung, dass offenbar besonders häufig in den Sparten Tanz bzw. Tanztheater und Performance kooperiert wird, während im oft solistisch ausgeübten Puppen-, Figuren- und Objekttheater wie auch im Musiktheater Kooperationen seltener sind.[28] Am häufigsten kooperieren frei arbeitende Künstler*innen bzw. -gruppen, als zweithäufigste Kooperationspartner*innen wurden Bildungseinrichtungen sowie soziokulturelle Institutionen genannt, was nach Einschätzung der Verantwortlichen der Befragung »das hohe Engagement der freien Tanz- und Theaterszene im Bereich der Kulturellen Bildung«[29] verdeutliche. Neben den Genannten sind freie Spielstätten/Produktionshäuser und Bühnen/Theater in öffentlicher Trägerschaft wichtige Partner*innen. Den verschiedenen Kooperationsmodellen mit ebendiesen sind, wie erwähnt, hinsichtlich ihres Gelingens und Misslingens bereits einige Studien, Evaluationen und Untersuchungen gewidmet worden.[30] Diese bescheinigen insbesondere den

25 Matzke (2018). 39.

26 Vgl. Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 38.

27 Vgl. Lessel, Anne-Cathrin: Fokusgruppengespräch Leipzig mit Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung LOFFT – DAS THEATER, Jonas Winkler, Produktionsleitung und Künstlerische Leitung Westflügel Leipzig, Michael Wehren, Theaterwissenschaftler und Mitglied der freien Theatergruppe *friendly fire*, und Anja-Christin Winkler, Regisseurin für Musiktheater, am 30.04.2021 (Audioaufnahme).

28 Vgl. Rosendahl, Matthias (2015): Freie Darstellende Künste in Deutschland 2014. Daten und Analysen. Berlin. 8.

29 Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 38.

30 Vgl. Rosendahl/Scholl/Heering (2016); de Perrot (2016); Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig (ITW)/Juniorprofessur für Theaterwissenschaft/Centre of Competence for Theatre (CCT) an der Universität Leipzig/Tanzarchiv Leipzig e. V. (TAL) (Hg.) (2018): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2016–2018). Unveröffentlichte Evaluation; dies. (Hg.) (2020): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2018–2020). Unveröffentlichte Evaluation.

kooperativen Konstellationen zwischen institutionalisierten Stadt- und Staatstheaterstrukturen auf der einen und freier Tanz- und Theaterszene auf der anderen Seite eine Grenzen aufweichende und unterschiedliche Systeme und Arbeitsweisen angleichende Funktion:

> Fließend sind inzwischen die Übergänge und zum Teil auch ähnlich die Herausforderungen, mit Produktionsdruck und knappen Finanzen in der künstlerischen Arbeit umgehen zu müssen. Der Raum für Experimente, die frei von Aufführungs- und Ergebniszwängen sind, ist in der professionellen Theaterwelt knapp bemessen. Für junge Künstlerinnen und Künstler ist es schwierig, in dieser Welt überhaupt Fuß zu fassen.[31]

In Bezug auf die Bedingungen und Zugänglichkeiten von Kooperationen ist mit Blick auf die beteiligten Künstler*innen, wie hier angesprochen, dringend eine Differenzierung vorzunehmen zwischen gerade beginnenden, bereits etablierten und strukturell sozusagen bereits »institutionalisierten« Kunstschaffenden. In ähnlicher Weise muss mit der Frage nach divergenten Arbeits- und Strukturbedingungen auch auf Ebene der Institutionen unterschieden werden zwischen Produktionshäusern und Spielstätten der Freien Darstellenden Künste einerseits und öffentlich subventionierten andererseits, aber auch zwischen einzelnen Einrichtungen und denjenigen, die in Verbünden oder Netzwerken agieren.

Die Kulturpolitik darf als weitere wichtige Partnerin in kooperativen Konstellationen nicht außer Acht gelassen werden: Nicht nur Verbände spielen hier eine bedeutsame Rolle als Knotenpunkte für Vernetzung, Informationsaustausch und Wissenstransfer nach innen und als Sprecher*innen und Vertreter*innen im Sinne von Lobbyarbeit nach außen. In ihren verschiedenen Bereichen (Administration, Repräsentation, Entscheidungsfindung etc.) muss die Kulturpolitik als Förderin der Freien Darstellenden Künste auf ihren unterschiedlichen lokalen, regionalen, nationalen und teilweise auch internationalen Ebenen beständig angesprochen und involviert werden. Hier haben insbesondere die BUNDESFOREN 2017 und 2019, als öffentlichkeitswirksamer Ausdruck der Kommunikations- und Vermittlungsarbeit des *BFDK* und des *Fonds*, zu einem deutlich intensivierten bundesweiten Austausch und einer stärkeren Vernetzung auf kommunaler, Landes- und Bundesebene beigetragen. Vorausgegangen war dem auch ein Gesprächsbedarf zu den seit den 2010er Jahren sich neu formierenden Zusammenschlüssen, Bündnissen und Netzwerken insbesondere auf Bundesebene.[32] Bereits die genannte Mitgliederbefragung des *BFDK*, publiziert 2016, machte darauf aufmerksam, dass sich einige Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zu sogenannten Gastspiel- und Koproduktionsnetzwerken zusammengeschlossen haben, um Auftrittsmöglichkeiten für ihre Produktionen zu schaffen und in einer Bündelung der Ressourcen gemeinsam Projekte zu realisieren.[33] Hier setzt wiederum die schon angesprochene Überschneidung der Begriffe Kooperation und Koproduktion an, die

31 Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 40.

32 Vgl. Benduski, Janina (2018): Beobachtungen und Positionen. Zur Eröffnung des Bundesforums Freie Darstellende Künste. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018). 11.

33 Vgl. Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 39.

als Konglomerat aus dem bestehenden Fördersystem und der daraus resultierenden Förderpraxis betrachtet werden muss. Sind Künstler*innen und Gruppen zumeist generell darauf angewiesen, Auftrittsmöglichkeiten an Häusern über Kooperationen mit diesen zu realisieren, so bildet sich das mit Blick auf eine dafür zu beantragende Projektförderung in der Regel als Koproduktion ab.[34]

Mit einer strukturellen Änderung des Fördersystems ließe sich indes, wie in einem Statement beim BUNDESFORUM 2017 gefordert, erreichen, dass »Künstler […] selbst ermächtigt werden, in den internationalen Kooperationsprozess zu gehen und nicht über Koproduktionsmechanismen sortiert zu werden.«[35] Dabei sei es wünschenswert, Künstler*innen auf allen Ebenen eine stärkere Position, mehr Entscheidungsmacht und größere Sichtbarkeit zukommen zu lassen. Auf dem BUNDESFORUM 2019 wurden entsprechend auch konkrete Bedingungen diskutiert, die eine gute Kooperation zwischen Künstler*in und Haus oder Förderinstitution bzw. zwischen Spielort und Förderinstitution ausmachen.[36] Hier wäre zu unterscheiden zwischen projektbasierten Koproduktionen, die oftmals mit Produktlogiken und hierarchischen Verhältnissen zusammenhängen, und alternativen Ansätzen der Kooperation, die eine nachhaltige Grundlage für Zusammenarbeit bilden und langfristig bestehende Strukturen und Positionen stärken. Dabei ist es möglich, dass solche Kooperationen in immer wieder neue Projekte münden; die Bedingungen der Kooperation müssen aber über die Projekte hinaus ausgehandelt werden.

1.3 Wie kooperieren und mit welchem Ziel? Rahmenbedingungen und Effekte von Kooperationen

Wie bereits erwähnt und auf den BUNDESFOREN hervorgehoben, sind Orte der Freien Darstellenden Künste und deren Netzwerke im Sinne einer kooperierenden Praxis wichtige und notwendige Fundamente für die künstlerische Arbeit.[37] In kooperativen »Kern«-Konstellationen zeigen sich jedoch nicht selten ungleiche Machtverhältnisse innerhalb der Partner*innenschaften. Diese entwickeln sich meist zuungunsten der schwächeren Position, die in der Regel den Künstler*innen zufällt:

> Gemeinsam wurde die Erfahrung geteilt, dass diejenigen, die über die Mittel (Räume, Strukturen, Geld) verfügen – im Allgemeinen die Veranstalter*innen – gegenüber den Künstler*innen in der stärkeren Verhandlungsposition sind und häufig die Bedingungen einer Kooperation dominieren. Es sei denn, es handelt sich um den »artist to have« oder die Künstler*innen, die ihre eigenen Mittel einbringen. Eigenes Geld, das die Künstler*innen für eine Produktion mitbringen, stärkt gemeinhin die Position und die Selbstermächtigung.[38]

34 Siehe auch Kapitel 3.1 *Zwischen Ankerpunkten und Netzwerkbildung: Das Produktionshaus als Modell.*

35 Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 15.

36 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020). 40.

37 Vgl. ebd. 29.

38 Ebd. 40.

Die Rahmenbedingungen für Kooperationen und Koproduktionen werden demzufolge in der Praxis von der jeweils bevorteilten Position aus definiert, was zu ganz unterschiedlichen Definitionen und ›Serviceleistungen‹ für die Künstler*innen führt:

> Für die einen gilt es schon als Koproduktion, wenn sie ihre Räume und Infrastruktur zur Verfügung stellen und die Künstler*innen ihre Projekte selbst finanzieren. Andere verstehen unter Koproduktion die Begleitung des Projekts von der Konzeption über die Produktion bis hin zur Aufführung sowie die finanzielle, inhaltlich-dramaturgische und technische Unterstützung.[39]

Ziel muss demnach sein, Faktoren bzw. Elemente einer gelingenden Kooperation vor allem aus der Perspektive der Künstler*innen festzulegen, wie es auf dem BUNDESFORUM 2019 begonnen wurde.[40] Bei einer sich hieran anschließenden notwendigen Erweiterung des Blicks – von den bisher bereits bedachten Kooperationspartner*innen auf weitere potenzielle und in der Szene bereits realisierte kooperative Partner*innenschaften mit Soziokultur, Wissenschaft, Wirtschaft und Kulturpolitik bzw. Verbänden, Verbünden und Netzwerken – greifen, wenig überraschend, zunächst nahezu die gleichen Kriterien und Voraussetzungen für gelingende kooperative Arbeit. Gerade vor dem Hintergrund einer größeren Bandbreite möglicher Partner*innen und Vernetzungen sollten hierzu auch eine stärkere Orientierung auf den Prozess der Kooperation als auf ein daraus hervorgehendes Produkt, eine nachhaltige Gestaltung von Kooperation sowie deren gesellschaftliche Relevanz und Resilienz gegenüber Krisen ergänzt werden. Letztlich werden Raum, Zeit und Geld immer wieder als recht einfache Formel genannt, um die Ziele zu erreichen, die jedwede Kooperation – im Unterschied beispielsweise zu Koproduktionen – auszeichnen sollten. Denn Kooperation passiert nicht einfach, sondern erfordert persönliche Investitionen der Partner*innen und Beziehungspflege, also personal-, zeit- und ressourcenintensive Kooperationsarbeit. Immer wieder wurde in den Gesprächen, die für diese Studie geführt wurden, darauf verwiesen, dass zu den ganz grundsätzlichen Gelingensbedingungen von Kooperationen der vorhergehende und kontinuierliche Austausch über die unterschiedlichen Erwartungen und eine möglichst genaue Festlegung der Ziele der jeweiligen Kooperationspartner*innen und der Kooperation insgesamt gehören – egal, ob diese konkret gestaltet oder noch offengehalten werden.

Die Ziele und Effekte von Kooperationen sind ebenso vielfältig und individuell wie die beteiligten Partner*innen und die kooperativen Beziehungen, die sie miteinander aushandeln und eingehen. Werden Kooperationen auch auf unterschiedlichen Ebenen wirksam, so können doch einige sich in den Aussagen wiederholende Effekte benannt werden: Dazu gehören u.a. die kulturpolitische Vernetzung, die gegenseitige politische Unterstützung oder pragmatische Hilfen.[41] Kooperationen innerhalb einer verlässlicheren Verbindung von Künstler*innen und Produktionshäusern könnten zudem im besten Fall zu einer sozialen Absicherung der Beteiligten beitragen. Insbesondere durch Resi-

39 Ebd. 41.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. Fokusgruppengespräch Leipzig.

denzprogramme ist in den letzten Jahren daran gearbeitet worden, solche Verbindungen zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern zu etablieren und zu stärken.

Für die gesamte Szene implizieren Kooperationen eine aktive Verständigung über strukturelle, inhaltliche und ästhetische Fragen.[42] Effekte zeigen sich aber auch darüber hinaus. So lohnt, wie bereits erwähnt, vor allem der Blick auf den Austausch *zwischen* den Welten von Freien Darstellenden Künsten und öffentlich getragenen Theatern. Denn gerade in Bezug auf die Arbeitsweisen, die sich durchsetzenden Ästhetiken und sich stetig verändernden Strukturen kommt es hier schon seit Jahren zu einer zunehmenden Grenzüberschreitung und Hybridisierung.[43] Der Austausch selbst, so die Theaterwissenschaftlerin Mara Ruth Wesemüller, unterliege oftmals strategischen Entscheidungen – wie sich nicht zuletzt an bundeskulturpolitischen Förderungen wie dem *Doppelpass*-Programm der Kulturstiftung des Bundes ablesen lässt. Auch wenn die Nachhaltigkeit solcher Förderimpulse nicht immer gewährleistet ist, da das Gelingen maßgeblich von dem Willen und den Möglichkeiten der jeweiligen Kooperationspartner*innen abhängt, konstatiert Wesemüller, zumindest für Niedersachsen, dass solcherart spartenspezifische Kooperationen im Bereich Theater als Symptom für das Angleichen unterschiedlicher Systeme verstanden werden könnten und damit als Zeichen eines strukturellen Wandels.[44] Darüber hinaus spricht sie von sogenannten »Metakooperationen«, z.B. (temporäre) Zusammenschlüsse wie Die Vielen, die Akteur*innen der Freien Szenen mit denen öffentlicher Institutionen bezüglich eines gemeinsamen gesellschaftlichen Anliegens zusammenbrächten.[45]

Ein derartiger, über die ästhetische Praxis hinausgehender Mehrwert prägt zumeist auch die Zusammenarbeit von Theatermachenden mit Institutionen und Einzelakteur*innen in strukturschwachen sozialräumlichen Bereichen in Städten und vor allem in ländlichen Regionen. Abseits der Metropolen seien Kooperationen von herausragender, teils existenzieller Bedeutung.[46] Zusammenschlüsse, die die Stadt-Land-Trennlinien durchbrechen und Grenzen zwischen Bundesländern zugunsten regionaler und überregionaler Verbindungen überschreiten, leisten einen Wissenstransfer insbesondere zwischen urbanen und ländlichen Räumen, übersteigen aber oft die Budgets von Kommunen und Ländern.[47] Insgesamt, so eine weitere Schlussfolgerung des BUNDESFORUMs 2019, generieren die Freien Darstellenden Künste vielfältige und für die ganze Gesellschaft bedeutsame Effekte weit über die (Theater-)Szene hinaus: »Die Freien Darstellenden Künste stehen für Teilhabe, Solidarität und Begegnungen auf Augenhöhe

42 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020). 30.

43 Vgl. Wesemüller, Mara Ruth (2021): Verschwimmende Grenzen? Kooperationen zwischen Freier Szene und öffentlich getragenen Theatern als Phänomen institutionellen Wandels in den (freien) darstellenden Künsten. Vortrag bei der Tagung Strukturkrise und institutioneller Wandel in den darstellenden Künsten. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2GSKRpOmt7k [12.10.2021]. Weiterführend dies. (voraussichtlich 2022): Kooperationen im Theater. Institutioneller Wandel der freien darstellenden Künste. Berlin.

44 Vgl. Wesemüller, Mara Ruth: Expert*inneninterview mit Mara Ruth Wesemüller, Wissenschaftliche Mitarbeiterin Leibniz Universität Hannover, am 19.05.2021 (Gedankenprotokoll).

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 14.

47 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020). 32.

und legen damit einen starken Fokus auf das gesellschaftliche Mit- und Füreinander.«[48] Gerade an diesem Punkt kann und sollte Förderung von Kooperation in den Freien Darstellenden Künsten ansetzen, da sie Transformationsprozesse sinnvoll und nachhaltig unterstützen sowie Resilienzpotenziale in Krisen anregen und stärken kann.

1.4 Was bedeutet Förderung in den Freien Darstellenden Künsten?

Förderung ist eine notwendige, wenn auch nicht immer gleich verstandene Bedingung freien künstlerischen Arbeitens. Von den Gesprächspartner*innen wurde sie oftmals zunächst in finanzieller Hinsicht als Unterstützung freier Kulturschaffender und -institutionen im Unterschied zum Modell der Subvention von staatlichen Betrieben beschrieben.[49] Diese Definition von Förderung betrifft das Verhältnis von Künstler*in bzw. Produktionsort auf der einen Seite und Fördermittelgeber*in auf der anderen. Zunächst rein finanzielle Förderung wird oft mit Abhängigkeit und eingeschränkter künstlerischer Freiheit gleichgesetzt und ist damit rigide von einer als paritätisch verstandenen kooperativen Beziehung abzugrenzen, wie Mathias Baier, Geschäftsführer des Thüringer Theaterverbandes, auseinandersetzt:

> Ich würde das Verhältnis zu einem Förderer nicht als Kooperation verstehen. Förderung beschreibt für mich eher eine abhängige Beziehung. Nach gewissen Bedingungen erhalte ich durch eine Förderung finanzielle Mittel, d.h. ich bin prinzipiell an einem Austausch und Kommunikation mit meinem Förderer interessiert, doch nicht daran, dass dieser einen inhaltlichen Einfluss auf meine Arbeit nimmt.[50]

Förderung ist im Gegensatz zu Kooperation für die meisten der von uns Befragten mit einem Gefühl der Verpflichtung verbunden und impliziert oft eine klare Hierarchie zwischen Geber*innen- und Nehmer*innenseite.[51] Diese Abhängigkeiten spiegeln sich in diversen Zusammenhängen, in denen die vermeintlich stärkeren vermeintlich schwächere Partner*innen unterstützen, wobei es nicht nur um finanzielle Förderung, sondern häufig auch um Kompetenzen geht. Aber gerade auf diese vielfältigen Aspekte der Förderung komme es in kooperativen Beziehungen in besonderer Weise an, wie Gesprächspartner*innen auf allen Ebenen unterstreichen. Denn neben finanziellen Mitteln zählten aus Künstler*innensicht auch die institutionelle Anbindung, Vernetzung, Räume und Zugänge zu den maßgeblichen Ressourcen.[52] Lassen sich diese Elemente unter dem Begriff der Infrastruktur subsumieren, so verstehen Institutionen die Unterstützung von Künstler*innen mit ihren hauseigenen Möglichkeiten häufig auch als Förderung. Im Idealfall ergebe sich zwischen Förderern und Geförderten eine Zusammenarbeit, die über das einzelne Projekt hinausgehe und bilateralen Austausch

48 Ebd. 30.
49 Vgl. Fokusgruppengespräch Leipzig.
50 Baier, Mathias: Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.
51 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.
52 Vgl. Fokusgruppengespräch Leipzig.

ermögliche.[53] Produktionshäuser wiederum sehen sich diesbezüglich durchaus in der Verantwortung:

> Grundsätzlich verstehen wir unter Förderung die Ermöglichung von Strukturen, in denen Künstler*innen, Gruppen und Theaterhäuser in einem vertrauensvollen und kreativen Zusammenspiel spannende, in die Gesellschaft hineinwirkende Kunst produzieren können. Dafür braucht es Orte für Begegnung.[54]

Wird über die infrastrukturelle Ebene hinaus die inhaltliche, kommunikative und ideelle Unterstützung bei der Entwicklung und Verwirklichung einer künstlerischen Arbeit bzw. Karriere von Künstler*innen und Häusern gleichermaßen für wichtig erachtet, so nähert sich der Begriff der Förderung hier der Kooperation an. Dahingehend schlägt die Künstlerische Leiterin des LOFFT – DAS THEATER, Anne-Cathrin Lessel, vor, treffender von Künstler*innen*entwicklung* als von -förderung zu sprechen, »um deutlich zu machen, dass es dabei um mehr als finanzielle Unterstützung geht«.[55] Das zieht idealerweise eine an die jeweiligen Karrierestufen der Künstler*innen angepasste Förderung nach sich, die jedoch einzelne Produktionsorte nicht unbedingt allein leisten können.

Zur Etablierung eines produktiven und paritätischen Austauschs zwischen Kooperationspartner*innen sollte außerdem viel stärker auch die Expertise und Leistung anerkannt und einbezogen werden, die Künstler*innen in die Bildung des Publikums, weitere gesellschaftliche Kontexte, aber auch in die Institutionen selbst einspeisen. Denn die maßgeblichste Förderidee, so der Geschäftsführer des Landesverbands Freier Theater Brandenburg Frank Reich, bestehe mitunter darin, in einem bürgerlichen Gemeinwohl eine Idee zu artikulieren, relevante Themen für die Gesellschaft zu erforschen und vielfältige Perspektiven in den öffentlichen Diskurs einzubringen.[56] Künstler*innen sollten – so eine vielfach geäußerte Forderung – auf allen Ebenen im Kunst- und Kulturbetrieb und in alle Prozesse künstlerischer Projektarbeit stärker eingebunden werden, beispielsweise in der Gestaltung von (Förder-)Programmen und Spielplänen, bei der Auswahl und Einladung von Künstler*innen und weiteren Partner*innen, aber auch innerhalb von *peer-to-peer*-Prozessen, in denen sie als Berater*innen in Gremien oder Projekte verantwortlich mit einbezogen werden.

Wie aber gelingt der Übergang von eher werkorientierten Koproduktionen, hierarchischen Machtverhältnissen und Abhängigkeiten »hin zur solidarischen Partnerschaft«[57], und zwar nicht nur zwischen Kulturschaffenden und Häusern, wie es noch beim BUNDESFORUM 2019 gefordert wurde, sondern innerhalb diverser, auch deutlich erweiterter kooperativer Konstellationen?

Als wichtige Meilensteine auf diesem Weg wurden bereits »längerfristig gesicherte Kooperationsverhältnisse aufgrund verbindlicher Zusammenarbeit, […] längerfristige Zusicherung von Finanzierung, Wissenstransfer zum allseitigen besseren Verständ-

53 Umfrage #TCR (Perspektive Künstler*innen). Siehe Quellen.

54 Umfrage #TCR. F2 (Perspektive Produktionshaus). Siehe Quellen.

55 Zit. nach Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 40.

56 Vgl. Reich, Frank: Expert*inneninterview #TakeNote 1.

57 Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2020). 31.

nis und die Selbstermächtigung aller Beteiligten durch eigene Mittel«[58] identifiziert. Auch wenn sich an diesen Forderungen an die Förderung von Kooperationen seitdem nichts Grundlegendes geändert hat, so hat die Förderpolitik in der Zwischenzeit doch in bereits spürbarem Maße auf diese Forderungen reagiert, wie insbesondere am NEUSTART-KULTUR-Paket ablesbar ist. Im Abgleich mit den auf den BUNDESFOREN 2017 und 2019 festgestellten Gegebenheiten und den daraus abgeleiteten Handlungsempfehlungen fällt aber auch auf, dass sich Kooperationen äußerst heterogen realisieren und die »Netzwerklandschaft« mittlerweile extrem ausdifferenziert ist. Kooperationen müssen als das anerkannt werden, was sie sind: unabdingbare Grundlage freien künstlerischen Arbeitens, stark kontext- und konstellationsabhängig, gesellschaftlich wirksam, angewiesen auf Ressourcen, aber auch Ressourcen potenzierend. Mit Bezug auf genau diese Ausdifferenzierung, die Potenziale und jeweiligen Bedarfe gilt es, die Förderung struktur-, kontext- und konstellationsbezogen anzupassen – und dies möglichst im konzertierten Zusammenspiel von Bundes-, Landes- und kommunaler Förderung.[59]

Hinsichtlich nachhaltiger Wirkungen von Netzwerk(förderung) bundesweit und abseits der Metropolen ist bereits auf die notwendige Unterstützung der Freien Darstellenden Künste hingewiesen worden, die insbesondere im ländlichen Raum dringend gebraucht wird.[60] Zugleich wurde aber festgestellt, dass diese Art struktur-, ebenen- und bundesländerübergreifender Förderung nicht von Kommunen und Ländern allein getragen werden könne. Dementsprechend müsse der Bund diese Aufgabe mitübernehmen. Mehrere Vertreter*innen der bundesweiten Kulturpolitik haben in den letzten Jahren öffentlich bereits auf diese Verantwortung hingewiesen.[61] Anlässlich des Bundeskongresses des *BFDK* 2020 stellte die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), Monika Grütters, »künftig erhebliche Mittel« in Aussicht für den »Aufbau einer tragfähigen bundesweiten Infrastruktur, bestehend aus überregionalen Netzwerken, Bündnissen und Zusammenschlüssen, an denen alle partizipieren können: kleine und mittlere Produktionshäuser ebenso wie kleinere Festivals und natürlich freie Theater und Theatergruppen selbst.«[62]

Von den hier aufzubauenden Strukturen profitieren, den Ergebnissen der hier vorliegenden Studie zufolge, insbesondere diejenigen Bereiche, in denen sich Kooperationen schon seit Längerem als besonders sinnvoll erweisen und die das Arbeiten in den Freien Darstellenden Künsten auch in Zukunft prägen werden: Dazu zählen bisher die Begleitung und soziale Absicherung von Künstler*innenbiografien, eher randständig behandelte Gruppen innerhalb der Künstler*innenschaft, z.B. der sogenannte künstlerische Nachwuchs, ältere Künstler*innen und diverse andere Kunstschaffende mit Zugangsbeschränkungen, peripherisierte Räume und strukturschwache Regionen,

58 Ebd.

59 Siehe hierzu auch Teilstudie von Schmidt, Thomas: *Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur.*

60 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 6.

61 Ebd. 7.

62 Grütters, Monika (2020): Utopia der Kulturlandschaft Deutschlands. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): UTOPIA JETZT. Bundeskongress der freien darstellenden Künste 2020. Dokumentation. Berlin. 9.

struktur- und ebenenübergreifende Kooperationen sowie der Wissens- und Ressourcentransfer.

Orientiert an den Empfehlungen von Annika Hampel wäre im besten Falle an einer neuen, dynamischen »Kultur der Kooperation«[63] zu arbeiten, die bereits Erreichtes überprüft und gegebenenfalls verstetigt, Neues entwickelt bzw. sich entwickeln lässt und im Zuge dessen Zeit und Raum fürs Ausprobieren, Scheitern und neuerliche Ausprobieren bietet. Eine solche Kultur der Kooperation umfasst jegliche Form der Zusammenarbeit im oben ausgeführten Sinne in Abgrenzung zu produkt- und ergebnisorientierten Koproduktionen oder rein finanzieller Unterstützung. Sie gilt für alle Kooperationspartner*innen gleichermaßen, egal, auf welcher Ebene des Kulturbetriebs sie agieren, welche Ressourcen sie einzubringen imstande sind oder welche Kooperationsziele sie formulieren. In einer kooperativen Beziehung sind alle Beteiligten paritätisch für die Arbeit an dieser Beziehung verantwortlich – Fehlschläge inklusive.

2 Die Institutionalisierung der Freien Szene?

Die Freien Darstellenden Künste, ihre Strukturen und Arbeitsbedingungen sind zuletzt – auch durch die Auswirkungen der Coronapandemie – verstärkt in den Fokus öffentlicher und kulturpolitischer Debatten geraten. Über einen diskursiven historischen Rückblick soll im Folgenden eine Annäherung an die Komplexität der Strukturen, die Diversität der Akteur*innen, Institutionen, Produktions- und Arbeitsweisen, theaterästhetischen Ansätze und nicht zuletzt auch kulturpolitischen Strategien, die sich im Kontext der sogenannten Freien Szene artikulieren, unternommen werden.

Sind Theater und Tanz grundsätzlich als kollektive künstlerische Leistungen zu verstehen, so sind besonders die Freien Darstellenden Künste in Deutschland, beginnend mit ihrer Formierung in den 1960er Jahren bis heute, als ein kooperatives »Projekt« diverser Akteur*innen zu betrachten. Lässt sich dieses nur als durch stetigen Wandel getriebener Prozess beschreiben, so muss auch Kooperation in diesem Rahmen immer wieder neu betrachtet werden. Wer mit wem kooperiert, buchstabiert sich dabei historisch sehr unterschiedlich aus. Die Bedingungen und Narrative der Formierung der Freien Darstellenden Künste in Ost- und Westdeutschland sind dabei unverkennbar verschieden und wirken bis heute auf die Ausdifferenzierung der Szene und deren Institutionen.

Während in den 1980er Jahren in Westdeutschland aus dem Zusammenschluss mehrerer Künstler*innen und Gruppen zunächst selbstverwaltete Theaterhäuser entstanden, etablierten sich daraus in den 1990er und 2000er Jahren vielerorts zunehmend auch bundesweit intendant*innengeführte Produktionshäuser, Künstler*innenkollektive und Netzwerke mit ausdifferenzierten Strukturen, Arbeits- und Lebensweisen sowie neue Kooperations- und Koproduktionsmodelle. Seit etwa den 2010er Jahren scheint verstärkt der Vernetzungsgedanke hinter vielen Formen der Kooperation auf, aus dem neue Strukturen von überregionalen Bündnissen und Netzwerken auch über Theater im engeren Sinne hinaus entstehen; als positiv verstandene Grundkonstante in diesem Prozess wird Kooperation allerdings unterschiedlich besetzt. Einen für diese

63 Vgl. Hampel (2017). 198.

Entwicklung wesentlichen Aspekt, der in der Reflexion bisher ausgespart wurde, gilt es jedoch in den Blick zu nehmen: Kooperation schließt auch Arbeit im Sinne von »Beziehungsarbeit« ein, die sowohl auf personellen, zeitlichen, finanziellen und letztlich auch strukturellen Ressourcen basiert.

2.1 Kooperative Praxis – die Freien Darstellenden Künste in Westdeutschland

Ein grundlegendes Narrativ der Freien Darstellenden Künste ist die Abgrenzung von den institutionalisierten, öffentlich finanzierten Stadt- und Staatstheatern in Bezug auf ästhetische Belange sowie die Hierarchien und Arbeitsweisen. Aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus haftet der Freien Szene bis heute der Nimbus eines Gegenentwurfs bzw. Gegenmodells zum eher trägen Apparat festgelegter Strukturen dieser Institutionen an. Dabei lässt sich jedoch auch für die Freien Darstellenden Künste ein zunehmender Prozess der Institutionalisierung beschreiben, der den Ideen von Freiheit und Innovation zu widersprechen scheint und aus dem sich neue Divergenzen und Spannungsfelder auch mit Blick auf potenzielle Förderung ergeben.

So ist die Herausbildung einer Freien Szene in Westdeutschland im spezifischen Kontext einer eher links ausgerichteten Alternativkultur zu verorten und als politischer Protest eng mit einer Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen verbunden. Hervorgegangen aus der Studentenbewegung der 1960er und 1970er Jahre stellt der Theaterwissenschaftler Arno Paul in dem 1981/82 entstandenen Text *Was heißt hier frei? Zur Problemgeschichte des alternativen Theaters in der Bundesrepublik* dieses in die Tradition des linken Theaters der Weimarer Republik eines Bertolt Brecht, Erwin Piscator oder der Agitprop-Bewegung.[64] »Frei« fungierte dabei vor allem, so Henning Fülle, zur Beschreibung jener Gruppen, »die außerhalb des institutionellen Systems der ›autoritär‹ regierten bürgerlichen Bildungstempel für ein Publikum spielten, das von Veranstaltungen der Hochkultur nicht erreicht wurde« und deren Theaterarbeit vor allem darin bestand, »politische, gesellschaftskritische und emanzipatorische Impulse zu vermitteln«.[65] Diese Zusammenschlüsse von Aussteiger*innen erhielten Impulse aus dem bestehenden Theatersystem, von Lai*innen und durch internationale Gastspiele.

Als Preis dieser vermeintlichen »Freiheit« sieht Paul jedoch schon ab den 1980er Jahren eine Reihe von Strukturproblemen, wie einen akuten Mangel an Finanzen und ein »gestörte[s] Verhältnis zu den Massenmedien«.[66] Indem das freie Theater mit denselben Maßstäben wie das Stadttheater bewertet werde, ergäben sich, so Paul weiter, trotz scheinbar bewahrter Autonomie neue Zwänge, die vor allem auf der künstlerischen Ebene zur Stagnation führten. Dabei konnte er aus seiner Perspektive der 1980er Jahre jedoch noch nicht die neue Entwicklungsstufe berücksichtigen, die mit der Gründung der ersten eigenen Häuser für die Freien Darstellenden Künste auch im Zuge einer wachsenden und politisch aktiven Szene um 1980 einsetzte. Diese Alternativszene habe sich,

64 Vgl. Paul, Arno (1987): Was heißt hier frei? Zur Problemgeschichte des alternativen Theaters in der Bundesrepublik. Maske und Kothurn. 33 (12). 35.

65 Fülle, Henning (2014): Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich? In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 147. IV/2014. 27.

66 Paul (1987). 38.

so wiederum Fülle, von der frühen Bewegung abgehoben und sich »ästhetisch oder politisch (oder beides) durch höchste Aktualität und Relevanz im Hinblick auf zeitgenössische, gesellschaftliche und kulturelle Fragen und Konflikte« ausgezeichnet.[67] Die 1980er und frühen 1990er Jahre waren nach Fülle das Jahrzehnt, in dem sich freie Akteur*innen in Deutschland und international weiterentwickelten, qualifizierten und professionalisierten.[68] Ästhetische Fragestellungen, alternative Produktionsweisen, Souveränität in allen künstlerischen, materiellen und personellen Entscheidungen standen im Mittelpunkt, während »politisch motivierte […] Ansprüche der Freien Szene auf prinzipielle Kollektivität, auf Gleichbehandlung […] überwiegend aufgegeben«[69] wurden. Während erste Produktionshäuser, eigenständige Kinder- und Jugendtheater sowie Puppen- und Figurentheater entstanden, fanden gleichzeitig Elemente des freien Theaters Eingang in die Ausbildung an Hochschulen:

> In den Neunzigerjahren wuchs so eine junge Generation von professionell ausgebildeten Theatermacherinnen und Theatermachern heran, die zwar mit der politischen Herkunft der Freien Szene aus der Alternativbewegung kaum noch etwas am Hut hatte, deren Räume und Förderstrukturen aber nutzte.[70]

Ein Kampf um Räume, Häuser und Etats zeichnete sich in der Szene ab, der in eine Konfliktlage zwischen den Generationen mündete und dabei auch von der Frage nach der sozialen Aufgabe von Kunst bzw. Theater beeinflusst war. Dies beschreibt allerdings nur die Entwicklung in Westdeutschland.

2.2 Lücken in der Geschichte – die Freie Szene in Ostdeutschland

Im gleichen Zeitraum war in der DDR eine Freie Szene offiziell nicht existent. Die Entstehungsgeschichte der Freien Darstellenden Künste in der DDR bzw. in den ostdeutschen Bundesländern nach der Wende ist bisher kaum wissenschaftlich aufgearbeitet worden.[71] Um diese Perspektive bestmöglich zu berücksichtigen und auch die Bedarfe und Notwendigkeiten für Kooperation entsprechend nachzuvollziehen, werden im Folgenden vor allem Zeitzeug*innen aus den Expert*inneninterviews und Fokusgruppengesprächen dieser Studie zu Wort kommen.

Ohne Auftrittserlaubnis, die eine entsprechende staatliche Ausbildung voraussetzte, war es Künstler*innen in der DDR nicht möglich zu arbeiten. Schaffende im Bereich

---

67 Fülle (2014). 28.

68 Vgl. ebd.

69 Ebd.

70 Henning Fülle zit.n. Blumenreich, Ulrike (2016): Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland – Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.): Materialien und Dokumente zu den freien Darstellenden Künsten. Nr. 1. Berlin. 28.

71 Die Arbeiten von Barbara Büscher und Carena Schlewitt sowie die Dissertation von Barbara Lubich können hier als wertvolle Zugänge und Vorarbeiten betrachtet werden. Vgl. Kulturpolitische Gesellschaft e. V. in Verbindung mit dem Kulturbüro der Stadt Dortmund und dem Büro für Freie Kulturarbeit NRW/Büscher, Barbara/Schlewitt, Carena (Hg.) (1991): Freies Theater: deutsch-deutsche Materialien. Hagen.

der Darstellenden Künste waren zumeist in den staatlichen Theatern und Ensembles fest angestellt. Künstler*innen, die freischaffend mit alternativen Tanz- und Theaterformen jenseits der Staatsdoktrin des Sozialistischen Realismus hätten experimentieren können, existierten offiziell im System der DDR nicht. Erst ab den 1980er Jahren gab es kleinere Spielräume oder »Nischen« für eine systemkritische experimentell-künstlerische Auseinandersetzung mit den bestehenden Verhältnissen in eher privaten Räumen und randständigeren Sparten wie Pantomime, Kabarett, Student*innen- und Lai*innentheaterformen.[72] In Berlin-Prenzlauer Berg, der Dresdner Neustadt, im Leipziger Osten oder im Hallenser Stadtteil Giebichenstein sowie in einigen ländlichen Regionen formierte sich eine inoffizielle Subkultur, die sich den Hierarchien und Mechanismen des DDR-Systems weitgehend verweigerte. Obgleich sie ohne offenen Protest und außerhalb der Öffentlichkeit mehr oder weniger geduldet agierte, wurde sie intensiv von der Staatssicherheit überwacht.[73] Daraus rekrutierten sich nach der Wiedervereinigung zunächst die Freien Darstellenden Künste in Ostdeutschland, die auf keinerlei Strukturen zurückgreifen konnten. Eindrücklich beschreibt Frank Reich, Geschäftsführer des Landesverbands Freie Theater Brandenburg, im Gespräch, wie nach 1990 alle ostdeutschen Bundesländer vor der Herausforderung standen, dass ihre öffentlichen Haushalte nicht durch eigene Steuereinnahmen finanziert waren und sie sich haushalterisch ganz neu aufstellen mussten.[74] Infolge einer radikalen Kürzungs- und Fusionswelle auf kommunaler und Landesebene wurden im Theaterbereich in Brandenburg massiv Strukturen abgewickelt und viele der professionell ausgebildeten Beschäftigten der Ensembles arbeitslos. Sie suchten teilweise ihr Glück, mehr oder weniger freiwillig, in der Freien Szene, für die ebenfalls kein Geld da war, während zunehmend auch junge Künstler*innen aus dem Westen zuwanderten. Parallel dazu gab und gibt es in Brandenburg immer wieder Bemühungen, Strukturen für die Freien Darstellenden Künste aufzubauen und zu fördern. Auch Carena Schlewitt, Intendantin des Produktionshauses HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden, berichtet im Interview, dass der kulturpolitische Fokus nach der Wiedervereinigung vor allem auf dem Erhalt der öffentlichen Häuser und nicht auf der Finanzierung der Freien Szene, geschweige denn der Etablierung neuer Spielstätten für diese gelegen habe.[75]

> Das freie Theater […] ist kurz nach der Wende in der DDR implodiert. Die Kulturpolitik wollte zunächst die Stadttheaterszene absichern. Das Bewusstsein für die Freie Szene im Osten war viele Jahre gar nicht vorhanden. Das spürt man immer noch, weil es da einen großen Nachholbedarf gibt. Die Freie Szene in Ostdeutschland muss sich immer noch beweisen und liegt im Vergleich zu Westdeutschland weit zurück.[76]

72 Vgl. dazu die Arbeit von Lubich, Barbara (2014): Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext. Göttingen.

73 Vgl. Wolle, Stefan (1999): Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989. München. 384f.

74 Vgl. hier und im Folgenden Reich, Frank: Expert*inneninterview #TakeNote 1.

75 Vgl. hier und im Folgenden Schlewitt, Carena: Fokusgruppengespräch Sachsen.

76 Vgl. ebd.

Einerseits vereinen sich nach 1990 die Freien Darstellenden Künste in Ost und West, andererseits bestehen innerhalb dieser Szene(n) massive Unterschiede. Kooperierten die Künstler*innen in den östlichen Bundesländern zu Beginn aus einer gemeinsamen Notsituation heraus, so konkurrierten sie gleichzeitig um die kaum vorhandenen Mittel, die, wie Schlewitt beschreibt, bis heute sehr gering bemessen sind. Die Freie Szene im Osten hat dabei noch immer viel stärker mit einer Selbstbehauptung vor allem gegenüber den fördernden Kommunen zu tun, welche »Theater« grundsätzlich mit dem Stadt- und Staatstheater gleichsetzen und die Differenz, den Wert und die Qualität der Freien Darstellenden Künste auch für die Stadtgesellschaft erst nach und nach realisierten bzw. realisieren. In der Konsequenz wirke sich dieses »Ost-West-Gefälle«, wie Schlewitt es bezeichnet, ebenfalls auf das Nachdenken und die Bestrebungen zu einer Überarbeitung bzw. Anpassung des Fördersystems aus, wie es teilweise im Westen schon passiere. Dieses Gefälle benennt auch Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leiterin des Leipziger LOFFT – DAS THEATER:

> Der Westen ist dem Osten 20 Jahre voraus. In Sachsen gab es auch schon Ende der 1970er Jahre freie Strukturen, jedoch konnte sich hier die Freie Szene im Vergleich zu den Entwicklungen in der BRD nicht so schnell institutionalisieren und wurde des Öfteren auch mit dem Begriff des Amateurtheaters gleichgesetzt. Viele freie Theaterhäuser in Sachsen bestehen schon seit über 20 Jahren, dennoch gibt es diverse Unterschiede in der Ausstattung und in Bezug auf den institutionellen Status der freien Produktionsstätten in Ost und West. Beispielsweise gab es in Leipzig über Jahre sehr wenig Austausch in der Freien Szene untereinander zwischen Künstler*innen und Theaterkolleg*innen. Ein Grund dafür liegt sicher auch darin, dass unter den Kunstschaffenden teils Wettbewerbsgedanken und Konkurrenzdruck herrschten, weil Künstler*innen von wenigen und geringen finanziellen Ressourcen abhängig waren. In den letzten 10 Jahren hat sich dieser Konkurrenzgedanke in weiten Teilen aufgelöst, hin zu einem mehr partnerschaftlichen Kollegialismus unter den Kunstschaffenden.[77]

Die teilweise Generierung der Freien Szene im Osten aus dem subkulturellen Amateur*innentheater und deren Auswirkungen bis heute beschreibt auch Heike Zadow von der Servicestelle FREIE SZENE: »Die Freie Szene der DDR kam überwiegend aus dem Amateurbereich. Diese Gruppen haben anfangs auch die Häuser besetzt. Strukturen fehlen heute, weil die Szene erst seit dreißig Jahren besteht.«[78] Hier gilt es weitergehend zu differenzieren, denn die Bezeichnung »Amateur- oder Laientheater« in der DDR bezog sich mitnichten auf eine qualitative Kategorisierung von Theaterarbeit, sondern hatte vielmehr mit dem beruflichen Status der Künstler*innen und deren Bezahlung zu tun. Etablierte die DDR seit den 1950er Jahren ein intensives »künstlerisches Laienschaffen« ganz im Sinne des *Bitterfelder Wegs*, welches die künstlerische Ausbildung von Arbeiter*innen, Kindern und Jugendlichen auch mit Blick auf Theater einschloss, so war einzig im Bereich des »Laien-, Arbeiter- und Studententheaters« vielfach eine Auseinandersetzung mit experimentellen, avantgardistischen Formen überhaupt möglich. Ein unreflektiertes Verständnis der Unterscheidung von Amateur*innen- und

77 Lessel, Anne-Cathrin: Fokusgruppengespräch Leipzig.

78 Zadow, Heike: Fokusgruppengespräch Sachsen.

professionellem Theater greift hier zu kurz und leistet einem gegenseitigen Nichtverstehen Vorschub. So fordert auch Carena Schlewitt eine differenzierte Betrachtung des Verhältnisses von Amateur*innen- und professionellem Theater für den Osten explizit ein, denn die »Freie Szene im Osten wird vielfach nicht ernstgenommen, weil viele die komplexe Theaterszene gar nicht verstehen. Kulturpolitisch muss das unbedingt aufgearbeitet werden.«[79] Ganz grundsätzlich gilt es, diese Kategorisierung bzw. Gegenüberstellung zu hinterfragen, bezeichnet sie doch mitunter nur Ausbildungs- und Bezahlungsverhältnisse, die allerdings als ästhetische Wertungen mitschwingen.

Vielfältige Kooperationen spielten bei dem (Wieder-)Auf- bzw. Umbau der Theaterszene im Osten eine wichtige Rolle. So unterstützte das Land NRW den Aufbau eines Theater- und Orchesterverbundes in Brandenburg wie auch den Landesverband Freier Theater in Brandenburg.[80] Durch die ostdeutsche Szene selbst ist in der gesamtdeutschen Szene vor allem der Bereich des Puppen- und Kindertheaters deutlich erweitert worden, der in der DDR stark aufgestellt war. Generell steht spätestens nach den Rückmeldungen aus den Gesprächen fest, dass eine tiefergehende Aufarbeitung der Umstrukturierung der Theaterlandschaft nach der Wende im Osten sowie deren Effekten bis in die Gegenwart noch dringender aussteht denn je. Dabei stellt sich als eine der drängendsten, wenn auch längst nicht als einzige die Frage nach sogenannten peripherisierten Räumen.[81]

2.3 Orte der Freien Darstellenden Künste

Nach der Wende schufen sich viele Künstler*innen in den 1990er Jahren in Ostdeutschland ihre Räume und Häuser selbst,[82] sodass Spielorte mit durchaus unterschiedlichen Ansätzen und Profilen entstanden (z.B. 1989 das Festspielhaus Hellerau in Dresden, 1994 die Schaubühne Lindenfels und 1997 das LOFFT in Leipzig, 1999 das Societaetstheater Dresden oder 1992 das Produktionszentrum Schloss Bröllin in Fahrenswalde in Mecklenburg-Vorpommern). Wie in Westdeutschland bereits seit Ende der 1970er Jahre trugen diese Häusergründungen der größer gewordenen Künstler*innenschaft und einem damit verbundenen gewachsenen Raumbedarf jenseits der Stadttheater wie auch einem neuen Selbstverständnis der Freien Darstellenden Künste Rechnung. Ging damit meist eine Anerkennung der künstlerischen Arbeit durch die Kommunen einher, so hatte die Häusergründung allgemein nicht selten auch mit einem Wandel der Stadtgesellschaft in Verbindung mit wirtschaftlichen Umbauprozessen zu tun. Ein Beispiel hierfür ist PACT Zollverein in Essen. Das Produktionshaus liegt auf der größten erhaltenen Zechenanlage des Ruhrgebietes. Wie viele andere Orte in NRW wurde ein Teil der Anlagen in den 1990er Jahren von Künstler*innen genutzt, zu Beginn des 21. Jahrhunderts wurde das Gesamtareal ausgebaut, mit deutlichem Schwerpunkt auf der Entwicklung eines integrierten Design- und Kulturstandortes. Durch die Aufnahme in die UNESCO-Liste des

79 Schlewitt, Carena: Fokusgruppengespräch Sachsen.

80 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1.

81 Vgl. Kapitel 3.4 *Peripherisierte Räume: Kooperationen im Abseits?*

82 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

Kultur- und Naturerbes der Welt erfährt das Gelände auch für den internationalen Tourismus starke Sichtbarkeit.[83] Diese Neunutzung von leerstehenden Gebäuden, die sich ähnlich bei Kampnagel in Hamburg, dem tanzhaus nrw in Düsseldorf, dem Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt a.M., dem LOFFT in Leipzig und vielen weiteren Produktionshäusern ereignet hat, verleiht Regionen, die sich eigentlich im Umbau befinden, neue Attraktivität. Sie macht die Orte für junge Menschen und Künstler*innen interessant, befördert den Tourismus und überregionale Sichtbarkeit. Ein besonderer Fall ist hierbei Berlin. Nach der Wende entstand hier eine lebendige freie Theaterszene, die leer stehende Gebäude der Stadt bespielte und deren Wert der Berliner Senat auch als wirtschaftlichen Faktor erkannte. Um die Hauptstadt attraktiv und international wettbewerbsfähig aufzustellen, wurde hier im Folgenden viel Geld in Kultur und im Besonderen in die Freien Darstellenden Künste investiert. Die*der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien ist hier ein wesentlicher Faktor, da die »kulturelle Repräsentation des Gesamtstaates in der Bundeshauptstadt« zu ihren Aufgaben gehört und der Bund so in Berlin in der Kulturförderung aktiv werden kann.[84]

Insbesondere durch die Etablierung von Produktionshäusern entstehen in Regionen, in denen die Freien Darstellenden Künste bisher keine guten Arbeitsvoraussetzungen haben, Orte, die Innovation und Vielfalt fördern.[85] Dabei zeigen sich bei der Entstehung, aber auch in der geografischen Verteilung derartiger Produktionshäuser bundesweit eklatante Unterschiede: So sind viele Produktionshäuser in den neuen Bundesländern zum einen deutlich jünger als in den alten (z.B. das WUK theaterquartier in Halle, gegründet 2017, oder der Produktionsort Libken in Brandenburg, gegründet 2014), zum anderen gibt es in manchen Bundesländern, wie beispielsweise Thüringen, bis heute kein einziges Produktionshaus, jedoch aktuelle Anstrengungen zur Gründung eines solchen.[86] Dabei zeigt sich vor allem im Osten das Phänomen, dass Häusergründungen nicht immer aus der lokalen Szene selbst motiviert sind. Die Idee eines Produktionshauses in Thüringen wird z.B. maßgeblich auf Initiative des Landesverbandes gemeinsam mit der Kulturpolitik des Landes vorangetrieben, während HELLERAU mit dem historisch bedeutsamen Festspielhaus nach der Wende in verschiedenen Organisationsformen, Besitzverhältnissen und Trägerschaften genutzt wurde. Wichtige, auch international arbeitende Akteur*innen waren hier u.a. Detlev Schneider, Claudia Reinhardt, Carsten Ludwig, *norton commander productions*, die *Forsythe Company* und das Tanztheater *DEREVO*. In den 2000er Jahren kamen der Schwerpunkt zeitgenössische Musik und der neue Name HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste hinzu. Die weniger starke Verwurzelung in der lokalen Szene birgt jedoch auch einige Herausforderungen, insbesondere mit Blick auf die Akzeptanz und das Publikum vor Ort. Gerade die Einbindung

---

83 Vgl. PACT Zollverein. URL: https://www.pact-zollverein.de/das-haus/geschichte [12.10.2021].

84 Vgl. Staatsministerin für Kultur und Medien. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/staatsministerin-und-ihr-amt/aufgaben [12.10.2021].

85 Siehe weiterführend das Kapitel 3, *Zwischen Ankerpunkt und Netzwerkbildung – Das Produktionshaus als Modell*.

86 Vgl. hier auch Kapitel 3, *Die Vision: Ein Produktionshaus für Thüringen*.

in die lokale Stadtgesellschaft muss mit Blick auf die Produktionshäuser neben inhaltlich-künstlerischen Faktoren als wesentlicher Motor des Erfolgs betrachtet werden.[87] Entsprechend sind die Häuser jeweils sehr unterschiedlich organisiert und strukturiert, wobei sich gemeinsame Elemente finden lassen. Die zunehmende Institutionalisierung der Produktionshäuser zeigt sich in einer Ausdifferenzierung abgegrenzter Arbeitsbereiche, einem flexiblen Produktionsapparat sowie einer Intendanz oder Künstlerischen Leitung.

Die Künstler*innen oder Gruppen, die diese Häuser nicht mehr selbst leiten, sind nur noch über Kooperationen oder Koproduktionen mit ihnen verbunden, profitieren dabei aber u.a. von deren Vernetzung – was sie wiederum dazu zwingt, permanent mit den Häusern in Kontakt zu bleiben, um Auftrittsorte zu organisieren. Maßgeblicher Motor der Vernetzung sind vornehmlich Festivals, die, so Manfred Brauneck mit Blick auf das freie Theater im europäischen Kontext in den 1980er und 1990er Jahren, erkannten, »dass sie nicht allein von den fertigen Produktionen dieser Künstler profitieren können, sondern mitverantwortlich sind für deren Entstehen, für die stabilen Arbeitsgrundlagen der Künstler«[88]. Sie wurden zu Koproduzenten.

Europaweit entstanden Produktionshäuser wie das Hebbel am Ufer (HAU) in Berlin, das Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt a.M., das Kaai-Theater in Brüssel oder das Felix Meritis in Amsterdam. Diese strickten ebenfalls immer stärker an einem dichten Netzwerk von Produzent*innen und Veranstalter*innen, das sich über die künstlerischen Projekte hinaus um die Verbesserung der Rahmenbedingungen für künstlerische Zusammenarbeit bemühte.[89] Dabei fordern die langfristigen Bindungen an Häuser und Kurator*innen auch von den Künstler*innen stetige Vernetzungs- und Kooperationsarbeit, insbesondere auf internationaler Ebene,[90] u.a. mithilfe wichtiger Ansprechpartner*innen wie des Goethe-Instituts. »Allerdings«, so betont Michael Freundt, Geschäftsführer des Dachverbandes Tanz, »bleiben diese Produktionsstrukturen fragil, wenn die Basis nicht stabil ist, wenn der Ort, an dem die künstlerischen Ideen entwickelt werden, nicht ein Minimum an öffentlicher Förderung realisiert und sich kein Publikum für diese Arbeiten interessiert. Nur mit einem Minimum an eigenen Mitteln und Strukturen lässt sich mit Koproduzenten verhandeln.«[91] Reagierten Förderinstrumente für die Gastspielförderung bereits darauf,[92] so macht Freundt in diesem Kontext vor allem die Produk-

87 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2018).

88 Brauneck, Manfred/ITI Zentrum Deutschland (Hg.) (2016): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 37.

89 Vgl. ebd.

90 Vgl. Hinz, Melanie (2013): Hildesheimer Freischwimmer. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld. 103.

91 Freundt, Michael (2013): Freie Künstler als Global Player. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.). 92f.

92 Vgl. Schneider, Wolfgang (2013): Wuppertal ist überall! Die kulturpolitische Krise der Dramatischen Künste offenbart Reformbedarfe in der deutschen Theaterlandschaft. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.). 28f.

tionshäuser und Produzent*innen als Entwicklungspartner*innen der Künstler*innen beim Finden von Fördermitteln, Sponsor*innen und Produktionsmöglichkeiten stark.[93]

Der Prozess der Institutionalisierung der Produktionshäuser wurde durchaus auch kritisch betrachtet. An diesen »Institutionen neuen Typs«[94] machte der Dramaturg und ehemalige Intendant der Berliner Festspiele Thomas Oberender vor ein paar Jahren schon eine deutliche Veränderung der gesamten Kulturlandschaft fest, die mit einer Umstrukturierung der kulturpolitischen Förderinstrumente einhergehe. Das Problem in diesem an Industrie und Wirtschaft angelehnten »Projektkapitalismus«[95] sei dabei vor allem, dass die finanziellen Mittel für die künstlerische Produktion an den etablierten Institutionen die gleichen seien, auf die auch die Institutionen selbst angewiesen sind.[96] Der Widerspruch liegt für Oberender insbesondere in der Logik der Projektförderung, mit der letztlich die Institutionen subventioniert würden.[97] Kooperation gleicht über die Ko-Finanzierung aus Projektförderungen das aus, was für die Spielstätten mit ihren geringen Etats nicht finanzierbar ist: Investitionen in die Infrastruktur. So bringt es auch Oberender auf den Punkt:

> Nach Jahren der Verschlankungen drohen die Institutionen, bei wesentlich reduzierten Produktionsmöglichkeiten, zu bloßen Gefäßen der durch sie hindurch gelenkten Mittel zu werden, für deren Akquise und administrative Verwaltung sie zudem nicht ausgelegt sind. So entsteht eine permanente Grauzone des Rechts, wenn Projektmittel verwendet werden, um Institutionen zu erhalten bzw. Arbeitsplätze zu finanzieren, die dauerhaft erforderlich sind.[98]

Nur das Netzwerk könne, so Oberender, ein Funktionieren dieses Systems gewährleisten.[99] Damit beschrieb er bereits 2013 die nächste Entwicklungsstufe, die wesentlich auf dem Prinzip der Kooperation beruht: Seit etwa zehn Jahren bilden viele der Produktionshäuser neue Kooperationen und Netzwerke untereinander, wie das Bündnis internationaler Produktionshäuser, das Netzwerk Freier Theater oder das flausen+bundesnetzwerk. Für die Künstler*innen bedeutet das zwar ebenso neue Möglichkeiten zur internationalen Vernetzung, verbunden jedoch, wie es Annemarie Matzke beschreibt, mit dem Zwang, »sich immer wieder neu Arbeit zu suchen und sich beständig selbst zu vermarkten, um sich so die anschließende Arbeitsmöglichkeit und ein neues Netzwerk zu erschließen«.[100] In dieser Form der Kooperation werde mit wechselnden Geldgeber*innen und unterschiedlichen Besetzungen nicht mehr für einen lokalen Kontext produziert,

---

93 Freundt (2013): 95.

94 Oberender, Thomas (2013): Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 71. Siehe auch Kapitel *Zwischen Ankerpunkt und Netzwerkbildung: Das Produktionshaus als Modell*.

95 Ebd. 72.

96 Vgl. ebd. 73f.

97 Vgl. ebd. 80.

98 Ebd.

99 Vgl. ebd. 84f.

100 Matzke, Annemarie (2013): Das »Freie Theater« gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.). 271.

sondern für verschiedene Städte und Häuser, für ein nationales Netzwerk von Produktionshäusern oder internationale Theaterfestivals.[101]

Darüber hinaus, so konstatierte Wolfgang Brauneck, finde eine Annäherung der freien Häuser an institutionelle Formen des Stadt- und Staatstheaters wie auch dessen zunehmende Angleichung an eine experimentelle Theaterästhetik und freiere Arbeitsweise statt.[102] Aufgrund der verstärkt stattfindenden Kooperationen zwischen Freien Darstellenden Künsten und Stadt- und Staatstheatern wird eine Abgrenzung beider immer schwieriger. Der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund macht allerdings auf die weiterhin bestehenden Unterschiede trotz der Angleichungsprozesse nicht nur im Budget aufmerksam:

> Indem sie eine größere Flexibilität in der Produktion und in der Distribution von Projekten bereitstellten, konnten Produktionshäuser die Bewegung zur Unbestimmtheit der Form mittragen und fördern. Die Freie Szene institutionalisiert Praxen und Handlungsweisen, um sie der gesellschaftlichen Entropie zu entreißen und dadurch sichtbar und tradierbar zu machen. Im Vergleich zum Stadttheater kann man von zwei Theaterinstitutionen mit unterschiedlichen Legitimationen und Werten sprechen. Das Stadttheatersystem institutionalisiert die Auseinandersetzung und Befragung der Tradition mit dem Ziel der kulturellen Bildung. Die Freie Szene institutionalisiert die Weiterentwicklung der Kunstform vor dem Hintergrund globaler Entwicklungen. Identität, Tradition und Bildung stehen Netzwerk, Internationalisierung und ästhetischer Selbstbefragung gegenüber.[103]

2.4 Vom Projekt zum Netzwerk – Herausforderungen von Kooperationen

Eine vernetzte Szene sprengt jedenfalls die Vorstellung kleiner lokaler »Künstler*innen-biotope« auf kommunaler Ebene, die sich in der weiteren Karriere bundeslandweit und in der Folge bundesrelevant entwickeln, und hebelt die im kooperativen Kulturföderalismus von der Kommune übers Land hin zum Bund gedachte Förderlandschaft aus. Dabei sind auch auf anderer Ebene Defizite dieses Systems zu beschreiben, die sowohl im historischen Wandel als auch in der Verfasstheit der jeweiligen Kulturpolitik der Länder und Kommunen begründet sind. Ist im Begriff des »kooperativen Kulturföderalismus« eigentlich eine sinnvolle Verteilung der Verantwortlichkeit für Kultur auf Kommunen, Länder und Bund beschrieben, die zugleich das Verfolgen spezifischer Förderziele nach regionalen, landesweiten bzw. bundesweiten Bedarfen ermöglicht, so zementieren sich damit zugleich infrastrukturell unterschiedliche Voraussetzungen in der auch finanziellen Ausstattung einzelner Kommunen und Länder. Für Künstler*innen ergeben sich daraus eine Reihe von Schwierigkeiten nicht nur bei der Suche nach Förderung, sondern vor allem auch bei der Adressierung ihrer Interessen. Ungleichheiten im Ländervergleich auf der Seite der Fördernden führen zu ungleichen Chancen für die Künstler*innen in

---

101 Vgl. ebd. 268.

102 Vgl. Brauneck/ITI Zentrum Deutschland (2016). 37.

103 Siegmund, Gerald (2019): Ästhetik, Institution, Innovation, Working Papers der DFG-Forschergruppe »Krisengefüge der Künste«. URL: https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/publikationen1/working-papers/wp6_2019/workingpaper_72019.pdf [12.10.2021].

den jeweiligen Ländern. Die Folge ist ein Förderdschungel mit einem Geflecht an Aspekten, Kriterien und Richtlinien, der jedoch die Ungleichheiten eher verstärkt als sinnvoll beseitigt.

Im Jahr 2014 hatte der *BFDK* das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. mit dem Forschungsprojekt »Das Fördersystem der freien Darstellenden Künste in Deutschland. Kommunen – Länder – Bund« beauftragt. Bereits in der Projektskizze wurde formuliert, dass die Förderung von Institutionen und Projekten der Freien Darstellenden Künste in den Kommunen und Ländern unterschiedlich stark ausgeprägt und generell festzustellen sei, dass die eingesetzten Instrumente der Förderung auf zum Teil sehr unterschiedlichen Philosophien basieren.[104] Starke Differenzen in den kulturpolitischen Instrumenten führten dazu, dass diese nicht optimal miteinander verzahnt seien und Projektentwicklungen nicht ausreichend unterstützten.[105] Trotz vieler Antragsmöglichkeiten, so die Verfasserin der Studie, Ulrike Blumenreich, gelinge nur sehr wenigen Akteur*innen die Finanzierung ihrer künstlerischen Arbeit nach geplanter Umsetzung unter Gewährleistung einer fairen Bezahlung der Beteiligten.[106]

Neben institutioneller Förderung und Projektförderung, so Blumenreich in einer späteren Publikation, müssten stärker auch die Konzeptions-, Produktionsstätten-, Gastspiel- und Netzwerkförderung für Koproduktionen und Kooperationen in das Portfolio der Kommunen, der Länder und des Bundes aufgenommen werden und miteinander interagieren.[107] Wie Dr. Günter Winands, Ministerialdirektor und Amtschef der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, beim BUNDESFORUM 2017 deutlich machte, könne der Bund durchaus bundesweite Organisationen und Netzwerke fördern, um unterschiedliche Ebenen miteinander zu verknüpfen. Doch liege die Verantwortung für die Freie Szene zuvorderst bei den Kommunen.[108] Das führt allerdings dazu, dass finanziell schlecht oder mit einem fehlenden Bewusstsein für den Wert der Freien Darstellenden Künste in der eigenen Stadt bzw. Region ausgestattete Kommunen weniger Mittel für deren Unterhalt und Weiterentwicklung bereitstellen, wodurch jenes bereits erwähnte starke Gefälle zwischen Ländern, Kommunen und Regionen entsteht. Diese Förderstruktur entspreche jedoch, so betonte Janina Benduski, damalige Vorsitzende des *BFDK*, ebenfalls beim BUNDESFORUM 2017, nicht mehr den aktuellen Bedarfen der Szene, die nicht nur spezifisch regional mit enger Anbindung an gesellschaftliche Strukturen vor Ort, sondern zunehmend und immer stärker auch überregional und international in einem Geflecht aus Kooperationen, Zusammenschlüssen und Netzwerken arbeite.[109] Die gesteigerte Bildung und Weiterentwicklung von Verbünden und Netzwerken in den letzten Jahren, die sozusagen quer zu den föderalen Förderstrukturen entstanden sind und zum Teil auch vom Bund finanziert

104 Vgl. Blumenreich, Ulrike (2015): Sekundäranalyse bestehender Untersuchungen zur Förderung der freien Darstellenden Künste in Deutschland (= Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): Arbeitsmaterialien zu den freien Darstellenden Künsten Nr. 3.) Berlin. 5.

105 Vgl. ebd.

106 Vgl. ebd. 8.

107 Vgl. Blumenreich (2016). 8.

108 Vgl. Dr. Winands, Günter (2018): Grußwort. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.). 6ff.

109 Vgl. Benduski (2018). 10.

werden, sei dabei auch eine Reaktion auf die ungleiche Verteilung, verschärfe sie aber mitunter noch weiter.[110] Denn es bestehe die Gefahr, dass vom Bund ausschließlich starke und ausdifferenzierte Szenen und Strukturen auf Bundesebene gefördert würden und somit strukturschwächere Regionen auch bei Verbünden und Netzwerken vor zusätzlichen Grenzen stünden.[111] Dies könnte ausgehebelt werden, wenn der Bund die Möglichkeit ergreift, Modellprojekte zu fördern und Kooperationen auch längerfristig als innerhalb der Projektförderung auf den Weg zu bringen, »die – ganz im Sinne eines kooperativen Kulturföderalismus – beispielgebend auch für die Entwicklung neuer Förderprogramme sein können«[112].

Der Ausbau einer Landesverbandsstruktur seit den 1990er Jahren, wiederum gebündelt im *BFDK* (gegründet 1990), trieb u.a. die gemeinsame Interessenvertretung gegenüber der Kulturpolitik voran. Die Gründung der Landesverbände fällt vor allem in die beginnenden 1990er Jahre, allein 1991 haben sich sieben der 16 Verbände gegründet, wobei von Anfang an sowohl ost- als auch westdeutsche Bundesländer vertreten waren. In einigen Ländern wie Sachsen, dem Saarland und Berlin gründeten sich die jeweiligen Verbände allerdings erst 2007/08, in Schleswig-Holstein und Bremen sogar erst 2013/14.[113] In über dreißig Jahren Verbandsarbeit gelang es, eine Stimme der Freien Darstellenden Künste in der Bundespolitik zu platzieren. Ausdruck dessen sind auch die Bundeskongresse des *BFDK* und die seit 2017 gemeinsam mit dem *Fonds* veranstalteten BUNDESFOREN. Die Ergebnisse des ersten BUNDESFORUMS beschreibt Hans Heinrich Bethge von der Hamburger Behörde für Kultur und Medien als einen intensivierten bundesweiten Austausch und eine erstarkte Vernetzung auf kommunaler, Landes- und Bundesebene sowie als Fortschreiten der Professionalisierung der Künstler*innen durch diverse Vermittlungsformate und Vernetzungstreffen.[114] An dieser Entwicklung lässt sich nachvollziehen, wie sich die Freie Szene selbst organisiert und institutionelle Strukturen aufbaut.

Dennoch stoßen die überregionalen Netzwerke aufgrund der bestehenden föderalen Förderlogik immer wieder an ihre Grenzen.[115] Vor allem der Ausgleich von »Ungewichten« hat erst begonnen und es bedarf noch eines deutlichen Ausbaus und einer besseren Abstimmung der Förderinstrumente auch mit Blick auf Kooperationen, wie Helge-Björn Meyer vom *BFDK* im Gespräch bestätigt:

> Es gehört dazu, dass die Kooperationen zur Arbeitspraxis zählen. Kooperationsfähigkeit ist auf Landesebene höchst unterschiedlich. Es gibt 16 unterschiedlich ausgeprägte Landesverbände, dort sind unterschiedlich stark geförderte Szenen vertreten. Ich kann

110 Vgl. ebd. 11. Zum Beispiel 2015 das Netzwerk Freier Theater, 2016 das Bündnis internationaler Produktionshäuser, 2017 flausen+bundesnetzwerk und 2018 die internationale Austausch- und Produktionsplattform FREISCHWIMMEN und viele mehr.

111 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 22.

112 Vgl. Dr. Bias-Engels, Sigrid (2020): Grußwort. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020). 7.

113 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2017): Was das freie Theater bewegt. Berlin.

114 Vgl. Bethge, Hans Heinrich (2020): Grußwort und Rückblick. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.). 8.

115 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (2018). 20.

> mir die Stadtstaaten Hamburg, Bremen, Berlin und dieses Urgestein NRW anschauen, das sind ja die Trendsetter, das sind die Motoren. Und dann hat man sehr schwach entwickelte Bundesländer, das heißt gar nicht unbedingt in der politischen Arbeit, weil da sehr engagierte Leute dran sind, sondern im Sinne von Förderinstrumenten und Förderhöhen, die nicht den Bedarfen der Szene angepasst sind, wo Kooperation teilweise ein Fremdwort ist und es bei den Förderinstrumenten über Projektförderung und institutionelle Förderung nicht hinausgeht. Das ist eine ganze Bandbreite, die Schwierigkeiten in der Arbeit beschreibt, die Bedarfe aber sind ähnlich, denn Kooperation ist lebensnotwendig.[116]

Als Ziel formuliert er, dass Kooperationen, wie es der *Fonds* bereits begonnen hat, eigens befördert werden müssten. Dies setze aber einen großen Sensibilisierungsprozess voraus, der bei den Honoraruntergrenzen-Empfehlungen durchaus gelungen sei.[117] »Es wäre das nächste Ziel«, so Meyer, »dass Kooperationen Bestandteil jeglicher Länderförderung werden. […] [D]er Bund gibt vor, regt an, dann wird das in die Kommunen getragen, so läuft ja Kulturpolitik im Idealfall.«[118] Dafür scheint jedoch eine gemeinsame Verständigung darüber, was Kooperation ist, dringend notwendig, um Schieflagen von Beginn an zu vermeiden. Die Erfahrung der Künstler*innen sei bisher, dass Kulturpolitik Kooperationen meist eher einseitig gestalte.[119] Ähnliches äußert Carena Schlewitt im Gespräch:

> Die Erwartungshaltung der Kulturpolitik ist, dass man durch Kooperationen Ressourcen teilen kann, aber einsparen sollte man da eigentlich gar nichts. Im Gegenteil, die unterschiedlichen Anteile von Kooperationen müssten gerade sehr gut ausgestattet sein, damit eine Zusammenarbeit gut verläuft. Die Förderstrukturen sollten eben diese Prozesse mitdenken.[120]

Darüber hinaus scheint es äußerst sinnvoll, Kooperationen sehr viel stärker inhaltlich aus der Perspektive der Akteur*innen zu denken, sodass z.B. auch die Zusammenarbeit mit der Wissenschaft oder kommunalen Kulturverwaltungen der Städte in den Blick geraten kann. Grundlegend dafür, so Amelie Deuflhard, Künstlerische Leiterin von Kampnagel in Hamburg, im Gespräch, sei die Definition des Kunstbegriffs und das Verständnis der Tätigkeiten des Kooperierens, Netzwerkens und des Generierens von Wissen als Teil der künstlerischen Praxis und Arbeit.[121] Die Freien Darstellenden Künste arbeiteten schon lange kooperativ und netzwerkorientiert an der Gestaltung der Kulturpolitik und Förderlandschaft mit. Schließlich stünden auch die globalen Krisen, die durch die

---

116 Meyer, Helge-Björn: Expert*inneninterview BFDK.

117 Ebd.

118 Ebd.

119 Vgl. Fokusgruppengespräch Sachsen.

120 Schlewitt, Carena: Fokusgruppengespräch Sachsen.

121 Vgl. Deuflhard, Amelie: Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 2 im Rahmen der Arbeitstagung »Die Institutionalisierung der Freien Szene« mit Amelie Deuflhard, Künstlerische Leitung und Intendantin Kampnagel in Hamburg, Stefan Hilterhaus, Künstlerische Leitung und Intendant PACT Zollverein in Essen, Felix Worpenberg, Performer und Produktionsleiter, Bernd Schlenkrich, Geschäftsführer und Regisseur am Theater im Bauturm in Köln und Sebastian Weber, Choreograf in Leipzig, am 19.07.2021 (Gedankenprotokoll).

COVID-19-Pandemie sichtbarer wurden und sich verstärkt haben, und damit auch die prekären Bedingungen künstlerischer Arbeit schon seit Längerem im inhaltlichen Fokus der Freien Darstellenden Künste.[122] Doch beobachtet Stefan Hilterhaus, Künstlerischer Leiter und Geschäftsführer von PACT Zollverein in Essen, dass das Verständnis von Kunst selbst als einem transdisziplinär, experimentell und prozessorientiert agierenden Netzwerk indes nur sehr langsam in den Institutionen und staatlichen Häusern ankäme.[123] Dieses entspricht weniger den bereits bekannten Strukturen und Institutionen der Stadt- und Staatstheater, sondern ist in Erweiterung der »Institutionen neuen Typs« vielmehr als flexibles Netzwerk der Akteur*innen zu verstehen. Die Rede der Institutionalisierung der Freien Szene beschreibt diese prozesshafte Vernetzung auf mehreren Ebenen, auf denen die Akteur*innen miteinander kooperieren, kollaborieren, sich austauschen und gegenseitig (politisch) vertreten (lassen).

Durch die wachsende Anzahl von Kooperationen, Netzwerken und Verbünden in den Freien Darstellenden Künsten und zunehmend auch in der Kulturpolitik nimmt die Kooperationsarbeit und die Kooperationsbefähigung aller Beteiligten stetig zu. Insbesondere viele junge Künstler*innen erleben diesen Faktor zunehmend jedoch als »Extra-Arbeit«, die zwar wichtiger Bestandteil künstlerischer Prozesse, aber ohne entsprechende Förderung und finanzielle Honorierung kaum mehr in den künstlerischen Arbeitsalltag zu integrieren sei. So muss aus heutiger Perspektive die Entwicklung der Freien Darstellenden Künste auch vor dem Hintergrund eines allgemeinen gesellschaftlichen Wandels aus dem Blickwinkel der Generationen betrachtet werden. Nimmt man die Rede von der permanenten Neuerfindung und Flexibilität der Freien Darstellenden Künste ernst, so hat sich doch mittlerweile so etwas wie eine »Tradition« freien künstlerischen Schaffens und Produzierens etabliert, während sie gleichzeitig vom immer wieder folgenden ›Nachwuchs‹ lebt. Daraus ergibt sich ein Spannungsfeld, das zunehmend in unterschiedliche Themen, Erfahrungen und Bedarfe der Generationen mündet. War die Freie Szene in ihren Anfängen noch von Protest und gesellschaftlichem Engagement geprägt, so stellen junge Künstler*innen heute völlig zu Recht andere Ansprüche an ihre Arbeit und deren Wertschätzung, wie die Künstlerin Cindy Hammer beschreibt:

> Es hat sich zwar vieles verändert in den letzten Jahren, aber Netzwerke werden immer noch infrage gestellt. Gerade während Corona suggerieren diese einen Austausch während der Isolation. Die ältere Generation hat Netzwerkarbeit als ehrenamtliche Arbeit gesehen, deswegen wurde diese nicht gefördert. Diese Ansicht sollte verändert werden.[124]

Die erkämpften und mittlerweile etablierten institutionellen Strukturen und die in vielen Bereichen erreichte Professionalisierung in den Freien Darstellenden Künsten formulieren einen Status, hinter den nicht zurückgefallen werden darf und soll, der aber mit einem stetig größer werdenden finanziellen Aufwand korreliert. Auch die Produktionshäuser haben sich in ihrem teilweise 30-jährigen Bestehen weiterentwickelt und

122 Ebd.

123 Vgl. Hilterhaus, Stefan: Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 2.

124 Hammer, Cindy: Fokusgruppengespräch Sachsen.

ausdifferenziert, wie Verena Sodhi ausführlich in ihrer Masterarbeit darstellt.[125] Darin arbeiten heute Akteur*innen – Künstler*innen und Gruppen ebenso wie Dramaturg*innen und Intendant*innen –, die diverse gesellschaftliche Veränderungen mitgemacht haben, während gleichzeitig Akteur*innen späterer Generationen mit anderen Erfahrungen und auch Erwartungen hinzukommen. Die Bedürfnisse innerhalb der Freien Darstellenden Künste sind dadurch mittlerweile sehr unterschiedlich, wohingegen das Fördersystem nicht auf so viele Generationen und Karrierestadien von Künstler*innen ausgelegt ist. Kooperationen sind Spiegel dieser Diversität und entsprechend unterschiedlicher Anforderungen. Eine künftige Förderung wird sich sinnvoller- und auch notwendigerweise durch eine entsprechende »Architektur« daran anpassen müssen, wenn sie nachhaltig und ausgewogen agieren und die Theaterlandschaft von morgen für die ganze Szene in Deutschland in diesem Sinne mitgestalten will.

3 Konstellationen von Kooperation(en) und ihrer Förderung

Nachdem die Annäherung an Kooperationen und Kooperationsförderung bisher vor allem historisierend erfolgte, soll das folgende Kapitel Einblick in konkrete kooperative Projekte geben. Dazu werden beispielhaft verschiedene Kooperationsmodelle und -konstellationen untersucht. Für diese Teilstudie haben sich die Autorinnen dafür entschieden, nicht nur Kooperationen zwischen Künstler*innen und Produktionsorten im engeren Sinne zu berücksichtigen, sondern Kooperationen in ihren verschiedenen Ausdifferenzierungen als Grundlage für alle Akteur*innen in den Freien Darstellenden Künsten zu begreifen. Deshalb widmen sich die Unterkapitel 3.1 bis 3.4 den unterschiedlichen Kooperations- und Kooperationsfördersituationen, die Produktionshäuser eingehen. Hierzu wird zunächst das Modell Produktionshaus betrachtet, gefolgt von der Untersuchung des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (BiP) als eines Produktionshausnetzwerks sowie des Kooperationsförderprogramms #TakeCareResidenzen, das im Zuge von NEUSTART KULTUR aufgelegt wurde. Hierbei konnte auch auf Erkenntnisse aus der Beteiligung der Autor*innen an den Evaluationen des BiP 2018 und 2020 zurückgegriffen werden.[126] In den anschließenden Kapiteln 3.5 bis 3.7 werden Kooperationsstrukturen in spezifischen Regionen, Netzwerken und Verbünden beleuchtet. Stehen dabei zunächst vor allem Ostdeutschland und Sachsen sowie die Bedeutung regionaler Besonderheiten und ihr Einfluss auf Kooperationen und Kooperationsförderung im Mittelpunkt, werden daraufhin überregional wirksame Kooperationsförderprogramme betrachtet.

Bei der Auswahl der Beispiele wurden vor allem Konstellationen berücksichtigt, die über besonders aufschlussreiche Ansätze bezüglich der Ausgestaltung von Kooperationsarbeit, Zugänglichkeit und Befähigung zur Kooperation und der nachhaltigen Umsetzung und Förderung von Kooperationen verfügen. Anhand dieser Beispiele werden bestimmte übergreifende Faktoren, die Bedingungen und Erfolg von Kooperationen und

125 Vgl. Sodhi, Verena (2021): Produktionshäuser – Veränderungen und Identitäten. Unveröffentlichte Masterarbeit. Universität Leipzig. 73ff.

126 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2018); dies. (Hg.) (2020).

deren Förderung prägen, bestimmt. Mitberücksichtigt werden dabei die Kontexte, in denen diese Vorhaben entstanden sind. Anstatt einzelne Projekte zu bewerten, geht es um die Übertragbarkeit von Mechanismen und die Analyse von Effekten, die auch für zukünftige Kooperationsvorhaben bedeutsam sind. Während dieser Untersuchungen haben sich zum einen die Schwerpunktsetzung auf Kooperationen in strukturschwachen Regionen und zum anderen die Frage nach der Befähigung zur und Förderung von Kooperationsarbeit als wesentliche Leitlinien erwiesen.

3.1 Zwischen Ankerpunkt und Netzwerkbildung – das Produktionshaus als Modell

Produktionshäuser sind, wie geschildert, nicht nur auf vielfältige Weise in Kooperationsbeziehungen eingebunden. Auch wenn sie heute meist nicht mehr wie in ihrer Gründungsphase von Künstler*innen geführt, sondern eher intendant*innengeleitet sind, arbeiten sie, anstatt über eigene Ensembles zu verfügen, projektweise mit unterschiedlichen Künstler*innen und Gruppen zusammen. Diese künstlerisch-kreative Arbeit findet sich durch weitere lokale und regionale Kooperationspartner*innen aus Soziokultur, Wirtschaft, Wissenschaft etc. in die Stadtgesellschaft hinein erweitert. Da Produktionshäuser, im Gegensatz zu den von öffentlicher Hand subventionierten Stadt- und Staatstheatern, auf Förderung angewiesen sind, tragen neben einer im Einzelfall mehr oder weniger hoch ausfallenden institutionellen Förderung vor allem Projektmittel einen maßgeblichen Teil zur finanziellen Absicherung bei.[127] Hierfür bilden Kooperationen – vornehmlich mit Künstler*innen(-Gruppen), aber auch mit weiteren Partner*innen – die Grundlage. Der Unterschied zwischen der Förderung von freien Produktionsorten auf der einen Seite und Subvention bzw. Finanzierung von Theaterhäusern in staatlicher bzw. kommunaler Trägerschaft auf der anderen ist hier ausschlaggebend, denn: »›Finanzierung‹ bedeutet institutionelle Budgetisierung, ›Förderung‹ lediglich temporäre und punktuelle Unterstützung«.[128] Verfügen Produktionshäuser über entsprechende Rechtsformen, werden sie in der Regel von der Stadt oder dem Land zwar institutionell grundgefördert, was jedoch durch Gelder aus Drittmitteln für Produktionsetats ergänzt werden muss. Zentrales Moment von Förderung ist also die permanente Drittmittelakquise und Antragstellung. Entsprechend bilden Projektanträge gleichermaßen die Grundlage und Existenzsicherung für die Arbeit der Künstler*innen wie für die Produktionshäuser selbst. Dieses System drängt somit beide in einen immer fortlaufenden Antrags- und Produktionszwang, der wenig Zeit für die Ausbildung stabiler und nachhaltiger Strukturen lässt. Thomas Oberender nennt Produktionshäuser aufgrund dieses Finanzierungsmodells, wie bereits beschrieben, »Institutionen neuen Typs« und beobachtet daran einen grundlegenden Veränderungsprozess innerhalb der kulturpolitischen Förderung und des Unterhalts kultureller Einrichtungen.[129] Denn ohne eigene Produktionsbudgets bleiben die Produktionshäuser in der Profil- und Spielplangestaltung immer auf Drittmittel von Förderinstitutionen und Kooperationen mit Künst-

127 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018). 19.

128 Ebd. 23.

129 Vgl. Oberender (2013). 71.

ler*innen angewiesen. Damit sind sie als Institutionen schlanker und flexibler, in ihrer Struktur aber auch deutlich instabiler als Häuser mit festen Budgets und durchfinanzierter Infrastruktur, hängen sie doch sowohl von der Bewilligung von Förderanträgen und positiven Evaluationen wie auch von (kultur)politischen Entscheidungen ab.[130]

Die Kooperationsbeziehungen, die Produktionshäuser eingehen, reichen von der »Kern«-Kooperation mit Künstler*innen und Gruppen, die sich in unterschiedlichen Intensitäten und Zeiträumen realisieren kann, über erweiterte Kooperationen mit Partner*innen aus der Stadtgesellschaft bis hin zu miteinander kooperierenden Produktionshäusern. Schon für die »Kern«-Kooperationen mit Künstler*innen gibt es unterschiedliche Modelle, wobei das gängigste das der Koproduktion ist.[131] In einer Koproduktion werden Künstler*innen in der Regel durch das Produktionshaus bei der Erarbeitung ihrer Produktion unterstützt, indem ihnen unterschiedliche Ressourcen wie Hilfe bei der Beantragung von Fördermitteln, Werbemaßnahmen und Pressearbeit, dramaturgische und technische Unterstützung oder Proben- und Aufführungsräume zur Verfügung gestellt werden. An Koproduktionen können auch mehrere Produktionshäuser beteiligt sein, was Möglichkeiten der Kostenteilung und eines von vornherein mitgedachten Touring der Produktion eröffnet. Darüber hinaus gehen Produktionshäuser und Künstler*innen z.B. in Form von *associated-artist*-Modellen auch engere oder längerfristige Beziehungen ein. Weitere Kooperationen zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern realisieren sich in Residenzen zur künstlerischen Forschung, Gastspielen oder der Durchführung von Vermittlungsformaten. Da die Bedingungen dieser unterschiedlichen Kooperationsformate nicht eindeutig definiert sind, müssen Künstler*innen und Häuser diese für jedes Projekt neu aushandeln und sie bestenfalls im Lauf der Zusammenarbeit stetig aktualisieren.[132] Trotz der Einzigartigkeit jedes Projekts lässt sich fragen, ob die Erarbeitung von allgemeinen Standards zielführend wäre. Feststellen lässt sich, dass sich an den Produktionshäusern selbst diverse Modelle in der Praxis etabliert haben. Sicherzustellen ist dahingehend, dass vor allem die Künstler*innen, die in den Aushandlungsprozessen oft in der schwächeren Position sind, gestärkt und in ihrer Kooperationsfähigkeit unterstützt werden, um mit den Produktionshäusern wirklich auf Augenhöhe kooperieren zu können.

Produktionshäuser kooperieren aber auch mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Akteur*innen wie Vereinen, Schulen, Hochschulen oder Universitäten, Vertreter*innen der Wirtschaft und Wissenschaft und nehmen darüber nicht nur an ästhetischen und interdisziplinären Diskursen teil, sondern partizipieren aktiv an zivilgesellschaftlichen Entwicklungen der Stadt und der Region.[133] Auch Partner*innenschaften mit selbstständigen Festivals, die z.B. die Produktionsorte als Aufführungsorte nutzen, fließen ins Programm der Produktionshäuser ein. Manche Produktionshäuser bieten ihre Räumlichkeiten auch zur Miete an und generieren so Einnahmen für das künstlerische Programm.

Eine bedeutsame Ausweitung im Bereich Kooperationsarbeit von Produktionshäusern bilden außerdem deren Beziehungen zur Kulturpolitik, zu den regionalen

130 Vgl. ebd. 80 bzw. 71.

131 Siehe auch Kapitel 1 zu Begriffsbestimmungen und -verwendungen.

132 Zu den unterschiedlichen Verhandlungspositionen von Kooperationspartner*innen s. Kapitel 1.

133 Vgl. Sodhi (2021).

Fördermittelgeber*innen der Kommunen und Länder sowie deren Verwaltungen, die nicht nur für die administrative und organisatorische Durchführung der Fördermaßnahmen wichtig sind. Im Rahmen einer gemeinsam koordinierten strategischen Stadtentwicklung sowie der Weiterentwicklung der Freien Darstellenden Künste selbst ist ein partnerschaftliches Verhältnis zur Kulturpolitik ein Gewinn für beide Seiten und nicht zuletzt auch für die Künstler*innen. Stehen die Produktionshäuser meist in einem Förderverhältnis zu den Kommunen, so bedarf es nicht geringer Anstrengung, einen Dialog auf Augenhöhe zu etablieren, der vielerorts aber immer häufiger gelingt, erkennen doch auch die Kommunen Kultur und Kreativwirtschaft immer stärker als Standortfaktoren sowie Instrumente der Stadtteil- und Quartiersentwicklung an. Hier müssen vor allem auch Produktionshäuser gezielt Angebote erarbeiten.

Aber auch Akteur*innen auf Bundesebene wie die BKM, die Kulturstiftung des Bundes, das Nationale Performance Netz oder der *Fonds* sowie der jeweilige Landes- und der Bundesverband für Freie Darstellende Künste oder der Dachverband Tanz sind bedeutende Ansprechpartner*innen für Produktionshäuser. Hinzu kommen private oder regionale Stiftungen wie das Goethe-Institut, das Institut Français, der Hauptstadtkulturfonds oder die Sparkassen-Stiftungen. Die in diesem Bereich so relevante Lobbyarbeit übernehmen viele Leiter*innen und Mitarbeiter*innen von Produktionshäusern, indem sie sich in Verbänden und weiteren Vertretungsgremien und Jurys als Mitglieder oder auch im Vorstand für die Interessen und Belange der Freien Darstellenden Künste einsetzen.

Die kooperativen Vernetzungen von Produktionshäusern sind also vielschichtig und haben je nach Kontext unterschiedliche Zielsetzungen. Die Pflege und Aufrechterhaltung all dieser Beziehungen laufen parallel zum täglichen Geschäft, der Produktion und Umsetzung von Veranstaltungen, sind aber auch Grundlage für deren Realisierung und Finanzierung. Ohne Partner*innen wären die Produktionshäuser nicht in der Lage, ihr Programm zu gestalten und umzusetzen, weshalb Vernetzung im Sinne von Kooperationsarbeit eines der grundlegendsten Merkmale ihrer Aktivitäten ist.[134]

Durch die vielen unterschiedlichen Kooperationspartner*innen summieren sich aber auch die Erwartungen an Produktionshäuser:

> Auch freie Produktionsstätten verspüren den Druck, verschiedene Erwartungshaltungen erfüllen zu müssen. Sie sollen profilbildend sein, Alleinstellungsmerkmale vorweisen können, innovative Künstler*innen vertreten und international vernetzt sein. Sie sollen oft parallel offen sein für alle Kunstschaffenden und diverse Ästhetiken fördern. Die Vertrauensbasis ist aus meiner Erfahrung ein wesentlicher Punkt für das Gelingen von Kooperationen. Manchmal muss man aber auch erkennen, dass Häuser und Künstler*innen nach erfolgreichen Kooperationen getrennte Wege gehen müssen, um den Künstler*innen neue künstlerische Etappen an anderen Orten zu ermöglichen.[135]

Indem Produktionshäuser je nach Adressat*innen und Bedürfnissen unterschiedliche Positionen und Funktionen einnehmen müssen, die sich nicht immer vollumfänglich

134 Vgl. ebd. 29ff.

135 Lessel, Anne-Cathrin: Fokusgruppengespräch Leipzig.

vereinbaren lassen, befinden sie sich in einem ständigen Legitimitäts- und Profilierungskonflikt. So dient ein wiedererkennbares Profil eines Produktionshauses der Sichtbarkeit und dem Standing gegenüber potenziellen Partner*innen und Förderinstitutionen. Zugleich birgt eine derartige multilaterale Positionierung die Gefahr, nicht alle Rollen und Bedürfnisse zu erfüllen, die an das Haus herangetragen werden. Dadurch sind Produktionshäuser gefordert, ihre Strukturen stets flexibel und anpassbar zu halten.[136]

Gehen die Aufgaben, denen sich Produktionshäuser widmen, weit über die (Ko-)Produktion hinaus, so profitieren zuallererst vornehmlich Künstler*innen von der Infrastruktur, den verschiedenen dort versammelten Expertisen und den technischen und räumlichen Ressourcen. Festzuhalten ist, dass in Regionen ohne Produktionshaus die Freien Darstellenden Künste von Abwanderung, Marginalisierung und mangelnder Wahrnehmbarkeit betroffen sind.[137] Es fehlen oft schlicht Strukturen, um dauerhaft selbstständig künstlerisch zu arbeiten. Aber auch darüber hinaus fungieren Produktionshäuser als wichtige Vernetzungs- und Austauschorte in den Freien Darstellenden Künsten, als Begegnungsraum zwischen verschiedenen Publika und der Stadtgesellschaft, als Resonanzraum für ästhetische, politische und künstlerische Diskurse, als kultureller Ankerpunkt für die Stadt und die Region und als Schaufenster und Bindeglied zur internationalen Szene. In diesen diversen Räumen mit verschiedensten Akteur*innen sind Produktionshäuser durch ihre vielfältigen kooperativen Beziehungen gewichtige Knotenpunkte in einem ansonsten flexiblen Netz der Freien Darstellenden Künste.

Untereinander bilden Produktionshäuser mittlerweile potente Netzwerke und Bündnisse zunächst mit Blick auf die Erstellung, Sichtbarmachung und Distribution von Koproduktionen. So versammeln beispielsweise das tanz.tausch-Netzwerk oder das Kooperationsfestival Dance Transit, ausgerichtet in Dresden, Leipzig und Prag, jeweils einen Pool an Aufführungen, die einander vorgeschlagen und dann von den anderen Produktionshäusern des Netzwerkes eingeladen werden können.[138] Anders funktioniert z.B. das European Dancehouse Network, das einerseits Fort- und Weiterbildungen im Bereich Management oder *audience development* anbietet, aber auch gemeinsame Projekte zwischen Mitgliedern entwickelt und selbst koproduziert.[139] Das flausen+bundesnetzwerk zwischen kleineren und mittelgroßen freien Theatern organisiert wiederum gemeinsame Projekte und setzt sich unter anderem für die Verbesserung der Förderbedingungen der Freien Darstellenden Künste ein,[140] während sich im Bündnis internationaler Produktionshäuser (BiP) sieben der größten Produktionshäuser zusammengeschlossen haben und Veranstaltungen, Koproduktionen, aber auch Weiterbildungsformate organisieren, Initiativprojekte starten sowie gemeinsam auch kulturpolitisch tätig werden.

---

136 Vgl. Sodhi (2021). 7.

137 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

138 Vgl. LOFFT – DAS THEATER. URL: http://www.lofft.de/web/lofft.php?nr=26 [12.10.2021].

139 Vgl. European Dancehouse Network. URL: https://www.ednetwork.eu/page/about/mission- [12.10.2021].

140 Vgl. flausen+. URL: https://flausen.plus/bundesnetzwerk/ [12.10.2021].

Solcherart Zusammenschlüsse in Verbünden und Netzwerken stärken und potenzieren die Arbeit der einzelnen Häuser: Sie befördern die Kommunikation und den Austausch über Themen, die alle betreffen (Honoraruntergrenzen, Selbstverpflichtungen) bzw. die tagesaktuell aufkommen (Reaktionen auf die Coronakrise), sie erlauben die Teilung anfallender Kosten und administrativer Aufgaben und vervielfachen die Wirkmacht und Wahrnehmbarkeit von Positionen der Freien Darstellenden Künste in der Kulturpolitik, den jeweiligen Stadtgesellschaften und im Diskurs.

So ist in den letzten Jahren die Arbeit von Produktionshäusern durch interne Vernetzungsstrategien und strategische Zusammenschlüsse immer sichtbarer geworden, auch aufgrund der seit 2016 bestehenden Bundesförderung des BiP durch die BKM. Diese lässt sich als »Aufwertung des Modells Produktionshaus« verstehen, wie es in der unveröffentlichten Evaluation zur zweiten Förderphase des BiP heißt, die mit einem »wachsenden Bewusstsein für Produktionsformen der Freien Szene« einhergehe.[141] Es handele sich dabei zudem um ein alternatives Produktionsmodell neben den etablierten Strukturen der Stadt- und Staatstheater, das insbesondere Künstler*innen, die nicht in Stadttheatern arbeiten können oder wollen, im Rahmen kooperativer Strukturen Unterstützung und Förderung biete, um sich zu professionalisieren, überregional und national arbeiten zu können und wahrgenommen zu werden. Nicht zuletzt erweist sich dadurch nicht nur das Modell Produktionshaus, sondern in seiner Steigerung auch ein solcher Verbund von Produktionshäusern wie das BiP als ein neues, zukunftsweisendes Modell für kooperative und vernetzte künstlerische Kulturarbeit.

3.2 Bündnis internationaler Produktionshäuser – ein Kooperationsmodell der Zukunft?

Das Bündnis internationaler Produktionshäuser (BiP) ist ein Zusammenschluss von FFT Düsseldorf, HAU Hebbel am Ufer, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Künstlerhaus Mousonturm, Kampnagel, PACT Zollverein und tanzhaus nrw aus den Bundesländern Nordrhein-Westfalen, Hessen, Sachsen, Hamburg und Berlin. Mit der in der Spielzeit 2016/2017 beginnenden Förderung des BiP durch die BKM wird erstmals eine Kooperation von Produktionshäusern explizit als Bundesinteresse gefördert.

Bereits vor der offiziellen Gründung des BiP als Verein waren die beteiligten Häuser in engem Kontakt und gestalteten durch ihre je verschiedenen Standorte und Profile ästhetische und gesellschaftliche Diskurse maßgeblich mit. Durch die Förderung dieser über Jahre gewachsenen Zusammenarbeit konnten die kooperativen Aktivitäten vertieft und erweitert werden. Während in Produktionen der Freien Darstellenden Künste häufig an personellen Ressourcen gespart werden muss, weil diese sich von Fördersummen mitunter nicht abdecken lassen, ermöglicht die Bundesförderung, Produktionen in einer Größenordnung zu koproduzieren, die ein Haus allein gar nicht tragen könnte. Dadurch sind auch aufwendigere Produktionen realisierbar, die den Freien Darstellenden Künsten insgesamt zugutekommen und als Motor in die lokale, regionale und

141 Hier und zum Folgenden vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2020).

internationale Szene hineinwirken, indem sie beispielsweise zum Theatertreffen eingeladen werden oder international touren. Aber auch neue Formate und Tätigkeitsfelder sind zwischen den Häusern gemeinschaftlich etabliert worden, wie gemeinsame Statements und Publikationen sowie Aus- und Weiterbildungsformate zur Professionalisierung der Freien Szene insgesamt, wie die Akademien für Performing Arts Producer, für zeitgenössischen Theaterjournalismus und Kunst und Begegnungen.[142]

Lieferten kooperative Strukturen die Grundlage für die gemeinsame Entwicklung von Ideen und Inhalten, so ermöglichte erst die Bündnisförderung deren koordinierte und gezielte Umsetzung. Gleichzeitig festigte die Zusammenarbeit im Bündnis das gegenseitige Vertrauen und Verständnis der Bündnispartner*innen. So wurden regelmäßige Austauschformate für die kontinuierliche häuserübergreifende Zusammenarbeit entwickelt, die je nach Bedarf flexibel angepasst werden können und vom Bündnisbüro koordiniert werden. Dazu gehört die Etablierung von Arbeitsgruppen, die sich aus Mitgliedern unterschiedlicher Arbeitsbereiche aller Häuser zusammensetzen. Dadurch wird in einer bisher nicht realisierbaren Tiefe an gemeinsamen Projekten (z.B. AG Akademie Kunst und Begegnungen oder *Claiming Common Spaces*), aber auch an gesellschaftlichen und ästhetischen Fragestellungen gearbeitet (z.B. in den AGs Medienkünste & Digitale Transformationen der Gesellschaft und Solidarity Institutions). Vor allem die inhaltliche Arbeit, die gemeinsame Entwicklung gesellschaftlich relevanter Themenlinien und innovativer Formate wird von allen Beteiligten immer wieder als großer Gewinn des Bündnisses hervorgehoben. Die kooperativen Strukturen im Bündnis ermöglichen einen Kompetenz- und Wissenstransfer auf allen Ebenen. So sind neben themenorientierten Arbeitsgruppen auch berufsfeldspezifische Runden zwischen den Häusern entstanden, in denen aus vergleichbaren Arbeitsprozessen resultierende Problemstellungen besprochen werden. Die Intendant*innen-Runde bildet dabei das Kernstück des Austauschs unter den Häusern, die inzwischen durch eine kaufmännische Runde, eine Dramaturg*innen-Runde und eine Runde für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit ergänzt wurde.

Die Organisation des gesamten Bündnisses übernimmt das Bündnisbüro, ausgestattet mit einer Koordinierungsstelle sowie Mitarbeiter*innen für Dramaturgie und Kommunikation. Damit sind Strukturen entstanden, die die Arbeit der Häuser erweitern und teilweise auch gewachsene Hierarchien unterlaufen. Ideen und Projekte können auf allen Ebenen im Bündnis entstehen und sind nicht mehr vornehmlich auf die Kooperation mit Künstler*innen, sondern auf längerfristige und nachhaltige Vernetzungen und Strukturbildungen innerhalb der Szene und weit darüber hinaus ausgerichtet.

Eine derartige, die Besonderheiten, Expertisen und Arbeitsabläufe der einzelnen Produktionshäuser berücksichtigende und verbindende enge Zusammenarbeit ist gerade auf administrativer Ebene sehr arbeitsintensiv. Die Ausbildung und Etablierung dieser Strukturen kann nicht kurzfristig geschehen und so haben die interne Profilbildung als auch deren Vermittlung nach innen und außen Zeit und Entwicklungsarbeit in Anspruch genommen. Allerdings kann festgestellt werden, dass alle Mitglieder des

---

142 Vgl. Bündnis internationaler Produktionshäuser. URL: https://produktionshaeuser.de/akademien/ [12.10.2021].

Bündnisses und auch die Mitarbeiter*innen auf allen Arbeitsebenen die Synergieeffekte und den Mehrwert dieser Kooperation betonen.[143] Indem neue Workflows, Arbeitsprozesse und Kooperationsformate ausprobiert und immer wieder an die jeweiligen Bedarfe angepasst werden können, bleibt das Bündnis in seiner Arbeitsstruktur flexibel.

Dies erwies sich nicht nur zu Beginn der Coronakrise bei ausgesetztem Spielbetrieb als tragfähiges Gerüst für alle Beteiligten – Produktionshäuser wie Künstler*innen –, sondern bot im weiteren Verlauf der Pandemie eine wichtige Grundlage für die schnelle Umsetzung der #TakeCareResidenzen, bei denen das BiP neben dem flausen+bundesnetzwerk als Partner fungierte. In der Evaluation wurde »im Umgang mit Krisensituationen eine große Resilienz mithilfe der Bündnisstrukturen« festgestellt.[144] Durch die häuser- und bereichsübergreifende Kommunikation zu produktionshausspezifischen Herausforderungen innerhalb des Bündnisses konnten Synergien gebildet und schneller und konstruktiver gehandelt werden. Neue Strategien der digitalen Vernetzung und medialen Repräsentation künstlerischer Arbeiten wurden erprobt, die die Effizienz und Vielgestaltigkeit der Zusammenarbeit im Bündnis und mit den Künstler*innen vorangebracht haben.[145] So konnten auch in Krisenzeiten eine gewisse Stabilität und Handlungsfähigkeit beibehalten werden, die zu einer Sichtbarkeit der Freien Darstellenden Künste auch während der COVID-19-Pandemie beigetragen haben.

Aus all diesen Gründen kann das BiP als ein »Kooperationsmodell der Zukunft«[146] gelten. Wie die bereits erwähnte Evaluation des Bündnisses nach der zweiten Projektphase festgestellt hat, bildet das BiP mit seiner Weiterentwicklung der Produktionshaus-Idee »nicht nur ein wirksames Netzwerk für künstlerische Forschung, Koproduktion, Gastspiele und Diskursformate, sondern auch ein[en] kooperative[n] Zusammenschluss von einzigartigen Häusern, in dem flexible Organisations- und Kommunikationsformen modellhaft ausgearbeitet und angewandt werden«[147]. Kooperation wird hierbei nicht nur als Koproduktion zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen(-Gruppen) realisiert, sondern entfaltet gerade in der engen Zusammenarbeit der Häuser selbst nachhaltige Wirkungen, die den einzelnen Häusern genauso zugutekommen wie allen weiteren Beteiligten und der Szene insgesamt. Zudem liefert sie Impulse in Bezug auf deren Arbeitsbedingungen und Ansätze für ein Neudenken der Förderlandschaft und -praxis sowie der institutionellen Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens. Insgesamt ist die kooperative Zusammenarbeit im Bündnis durch Prinzipien wie Solidarität, Nachhaltigkeit, Durchlässigkeit, Flexibilität und Resilienz im Umgang mit Krisen bestimmt, die gegenwärtig auch für andere gesellschaftliche Bereiche besonders relevant sind.

---

143 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2020) und zugrundeliegende Expert*inneninterviews.

144 Vgl. ebd. 45.

145 Vgl. Expert*inneninterview Projektkoordination #TakeCareResidenzen BiP.

146 Vgl. Bündnis internationaler Produktionshäuser (2019): CCS II. Kunst und digitales Leben (2019). Düsseldorf. 48–83. URL: https://produktionshaeuser.de/wp-content/uploads/2020/09/CCSII-Magazin.pdf [12.10.2021].

147 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig et al. (Hg.) (2020). 3.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Existenz einer bundesländerübergreifenden infrastrukturellen Kooperation vielen Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zugutekommt und die Vielfalt und Qualität zeitgemäßen Theaterschaffens in Deutschland auf mehreren Ebenen befördert. Entstehen gemeinsam mit herausragenden internationalen Künstler*innen innovative Veranstaltungs- und Diskursformate und werden über die Häuser als offene Begegnungsorte der jeweiligen Stadtgesellschaften deren lokal relevante Themen und Problemlagen adressiert, so etablieren sich zwischen den Häusern überregional wirksame kulturelle Räume mit zukunftsweisenden Perspektiven für ein kooperatives künstlerisches Produzieren und Arbeiten. Die in der Kooperation wachsende Expertise der Beteiligten, der Häuser und des Bündnisses könnte in Zukunft, durch die Ausformulierung neuer Berufsfelder, branchenüblicher Standards und international bewährter Produktionskompetenzen, noch stärker in die Freie Szene ausstrahlen. Das BiP hat mit seiner bundesweiten Arbeit in den letzten vier Jahren konkrete Strategien und Arbeitsweisen entwickelt, mit denen Theater- und Kulturvermittlung im urbanen Kontext wie auch in den umgebenden ländlichen Räumen stärker in kooperativen Strukturen realisiert werden kann. Mittlerweile bringt das BiP seine Kompetenzen und Ressourcen auch bei Neugründungen von anderen Netzwerken sowie als Ansprechpartner für zahlreiche kleinere Einrichtungen im lokalen wie nationalen Rahmen ein.

Die Etablierung und Organisation eines solchen Projekts, das auf neue kooperative Strukturen innerhalb der Szene zielt, ist mit erheblichen personellen Ressourcen und Zeit verbunden und kann nicht ohne gezielte Kooperationsförderung auf Bundesebene umgesetzt werden. Zur Stabilisierung dieser Strukturen wiederum ist auch im Sinne ihrer Nachhaltigkeit eine planbare, d.h. längerfristige bis dauerhafte Förderung des BiP vonnöten, die den begrenzten Rahmen einer Projektförderung eigentlich sprengt. Nicht zu vernachlässigen ist aber auch die durch ein derartiges Bündnis hervortretende, innerhalb der Szene wirkende Gefahr der Ausgrenzung, der durch eine Erweiterung des BiP oder durch die Unterstützung weiterer Bündnisse ähnlicher Art nachzukommen wäre. In Anbetracht des hohen Kommunikations- und Abstimmungsaufwandes innerhalb eines Bündnisses aus sieben Häusern scheint aktuell noch der zweite Weg gangbarer, der mit dem Programm *Verbindungen fördern* des Bundesverbands Freie Darstellende Künste auch schon angestoßen wurde.

3.3 Kooperativer Krisenmodus – #TakeCareResidenzen

Bereits auf dem BUNDESFORUM 2019 sprach sich die Performerin Monika Gintersdorfer für eine Förderung aus, die, anstatt von der Bildung immer neuer Partner*innenschaften auszugehen, schon bestehende Beziehungen zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen festigen und somit längerfristige Zusammenarbeiten unterstützen solle.[148] Während der COVID-19-Pandemie, in der die Existenzgrundlage von Künstler*innen wie auch von Produktionshäusern stark bedroht war, hat im Rahmen des Rettungspakets NEUSTART KULTUR das #TakeCareResidenzen-Förderprogramm –

148 Gintersdorfer, Monika (2020): Länger als gedacht – Über Dauer Verantwortung und ein bisschen Macht. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.). 17.

und ab August 2022 auch die Residenzförderung #TakeHeart – auf diese benannte Leerstelle reagiert.

Das Förderprogramm #TakeCareResidenzen strebte, in dem es stipendienartige Förderungen für bereits früher mit einem Haus kooperierende Künstler*innen bereitstellte, die Stärkung und Stabilisierung der unterbrochenen bzw. erschwerten Verbindungen zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern während der COVID-19-Pandemie an.[149] In Form von Residenzen für ergebnisoffene Vorhaben wie Recherchen, Labore und Konzeptentwicklungen, die in analoger wie digitaler Form an und mit den Produktionshäusern durchführbar waren, sollte die Weiterführung der eigenen Arbeit während der Krise ermöglicht werden. Voraussetzung für eine Antragstellung war dementsprechend die Kooperation mit einem von über vierzig bundesweit verteilten Produktionsorten, die im BiP und im flausen+bundesnetzwerk organisiert sind, was durch eine Spielstättenbescheinigung des Hauses bereits bei Antragstellung belegt werden musste.[150] Über das flausen+bundesnetzwerk, welches sich als Nachwuchsprogramm und Netzwerk 2017 auf Initiative des theater wrede + gründete, konnten dabei vor allem auch Künstler*innen sowie mittlere und kleinere Häuser abseits von Ballungsgebieten, die zu vielen Förderprogrammen einen schwierigeren Zugang haben, erreicht werden.[151] Gleichzeitig übernahmen das BiP wie auch das flausen+bundesnetzwerk Aufgaben bei der Koordination und in der Beratung der die Residenzen beantragenden Künstler*innen. Insbesondere das flausen+bundesnetzwerk konnte dabei bereits auf mehrjährige Erfahrungen mit seinem Stipendienprogramm flausen+stipendium[152] zurückgreifen.

Die #TakeCareResidenzen umfassten jeweils bis zu 5.000 € für einen Zeitraum von in der Regel zwei Monaten und wurden in mehreren Runden vergeben: erstmals im Oktober 2020, daraufhin im November 2020, im Februar 2021 und im April 2021. In den ersten beiden Förderrunden wurden insgesamt 827 Anträge eingereicht, wovon 777 Vorhaben mit einer Förderhöhe von 3.883.500 € bewilligt wurden.[153]

Als ein wesentlicher Bestandteil des NEUSTART-KULTUR-Paketes des *Fonds* sind die #TakeCareResidenzen für die Betrachtung von Kooperationsbeziehungen besonders aussagekräftig. Um dieses Programm und seine Effekte aus der Perspektive aller Beteiligten zu beleuchten, wurden für diese Teilstudie sowohl Vertreter*innen der administrativen Strukturen als auch die geförderten Künstler*innen und Produktionshäuser befragt. Hierzu haben wir unter anderem leitfadenbasierte Gespräche mit den koordinierenden Stellen des BiP und flausen+bundesnetzwerks geführt. In diesen Gesprächen berichteten die Vertreter*innen der Netzwerke über ihre Erfahrungen in der Konzeption und Umsetzung des Förderprogramms und schilderten ihre Einschätzungen zu den Potenzialen dieser Förderung. Des Weiteren wurde eine Online-Umfrage[154] durchgeführt, an der mit 418 geförderten Künstler*innen und 27 Produktionshäusern knapp die

149 Vgl. #TakeCareResidenzen. URL: https://www.fonds-daku.de/takecareresidenzen/ [12.10.2021].

150 Vgl. Bergmann, Holger (Hg.) (2021a): Fonds Darstellende Künste. Geschäftsbericht. 45.

151 Vgl. Pressemitteilung flausen+: Bundesweiter Ritterschlag für theater wrede +: Der Fonds Darstellende Künste kooperiert mit flausen+. URL: http://flausen.plus/TCR/PM_theater_wrede_03.11.2020.pdf [12.10.2021].

152 Vgl. flausen+stipendien. URL: https://flausen.plus/info-stipendium/ [12.10.2021].

153 Vgl. Bergmann (Hg.) (2021a). 46.

154 Vgl. Fragebogen Umfrage #TCR. Siehe Quellen.

Hälfte der Beteiligten teilgenommen hat. Die Umfrage gliederte sich in fünf Bereiche: Ein erster Block widmete sich dem Verständnis und der Definition des Begriffspaares »Förderung« und »Kooperation« der geförderten Künstler*innen auf der einen und der teilnehmenden Häuser auf der anderen Seite. Zusätzlich wurden die Künstler*innen zu ihren Lebensumständen befragt, um eventuelle Lücken in der Verteilung und Vergabe der #TakeCareResidenzen zu identifizieren. Der zweite Teil versammelte Aussagen zur Motivation, zur Ausgestaltung sowie zur Umsetzung der jeweiligen eigenen Residenz. Außerdem sollte die Beziehung zwischen Produktionshaus und Künstler*innen und deren Entwicklung durch die Residenzen von beiden Seiten eingeschätzt werden. Ein vierter Bereich erfragte eventuelle Ausschlusskriterien, regionale Besonderheiten und langfristige Kooperationseffekte des Förderprogramms. Abschließend konnten Bedürfnisse und Perspektiven in Bezug auf zukünftige Programme für Kooperationsförderung formuliert werden.

Zielten die #TakeCareResidenzen als nicht nur monetäre Unterstützung gleichermaßen auf die Ermöglichung der künstlerischen Weiterarbeit während der Coronakrise wie auf die Festigung und Intensivierung einer bereits bestehenden kooperativen Beziehung zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern, so fand die Ansprache der Künstler*innen vorwiegend durch die Häuser selbst statt.[155] Entsprechend erfolgte vor der Antragstellung durch die Künstler*innen eine im jeweiligen Produktionsnetzwerk und mit dem *Fonds* abgestimmte Auswahl durch die Produktionshäuser. Nur durch den Rückgriff auf diese seit Längerem etablierten, miteinander eingespielten Netzwerke, den damit verbundenen Einbezug der konkreten Produktionsorte und deren direkten Kontakten zu den jeweiligen Künstler*innen wurde es überhaupt möglich, kurzfristig eine so große Anzahl von Residenzen zu vergeben und durchzuführen. Dabei unterscheiden sich die #TakeCareResidenzen von anderen Residenz-Förderungen in mehreren Punkten: Zum einen ist das Ziel der Förderung klar als reaktive und existenzsichernde Maßnahme im Kontext der COVID-19-Pandemie zu verstehen, mit der sowohl Künstler*innen als auch Produktionshäuser in der Krise vor dem Stillstand bewahrt werden konnten. Wurden bisher Residenzen vor allem als Förderformat für eine Stückentwicklung genutzt, so ähneln die #TakeCareResidenzen eher einem Stipendium, das den Fokus auf die Zusammenarbeit von Künstler*innen und Produktionsort richtet. In ihrer bewussten Ergebnisoffenheit entziehen sie sich einer Produktionslogik und sind darin einem Forschungsstipendium vergleichbar, wie sie bereits vorher vom flausen+bundesnetzwerk vergeben wurden, die in der allgemeinen Förderpraxis jedoch eher eine Ausnahme bilden. Obwohl Rechercheprozesse unabdingbare Voraussetzung für die Arbeitspraxis der Freien Darstellenden Künste und letztlich jeder Produktion sind, konnten noch nie derart viele Künstler*innen von einer Förderung dieser Arbeitsphasen im Rahmen eines Förderprogramms profitieren, wie auch die Einschätzung der Projektkoordination der Residenzen am BiP betont:

> Dieser Prozess ist der freien Kunst und jedem Projekt ja eigentlich inhärent, aber er wird eben fast nie befördert oder gesehen. Das Fördersystem wird man durch die NEUSTART-KULTUR-Förderung jetzt nicht einfach komplett umstellen können, aber jeder

155 Umfrage #TCR. F14 (Perspektive Produktionshaus) und F20 (Perspektive Künstler*innen).

> Schritt in diese Richtung ist wichtig. Viele Produktionen haben nach ihrer langen Recherche und Konzeptionszeit nur ein paar Aufführungen und ein extrem niedriges Honorar. Dieser Zwang vieler Förderungen nach übermäßiger Innovation ist überhaupt nicht nachhaltig. Nachhaltigkeit meine ich hier im Sinne von menschlichen Ressourcen.[156]

Der Fokus auf die nachhaltige Gestaltung der Residenzen auch für die Zeit nach der Pandemie führte zu intensiven Aushandlungsprozessen bei der Erarbeitung und konkreten Ausgestaltung zwischen der BKM, dem *Fonds*, dem BiP wie auch dem flausen+bundesnetzwerk, inklusive lang geführter Diskussionen hinsichtlich der Förderberechtigung von nicht in der Künstlersozialkasse versicherten Künstler*innen oder der Übernahme der eigentlich von den Künstler*innen einzubringenden Eigenanteile.[157] Hier konnten beispielsweise Kompromisse gefunden werden, indem auch die Mitwirkung in maßgeblichen künstlerischen Positionen an mit öffentlichen Mitteln geförderten Projekten der Darstellenden Künste oder eine bundesländerübergreifende bzw. internationale Gastspiel- oder Produktionstätigkeit im selbstbeauftragten künstlerischen Schaffen als Nachweis der künstlerischen Tätigkeit galten, während der Eigenanteil auch durch die Häuser eingebracht werden konnte.[158] Wurde dabei auch die Position der Häuser, die sowohl die Auswahl der Künstler*innen wie auch die Förderbedingungen entscheidend mitbestimmen konnten, gegenüber den Förderinstitutionen gestärkt, so entstand ein nicht geringer Verwaltungsaufwand mit Blick auf Beantragung und Durchführung der Residenzen sowohl an den einzelnen Häusern als auch im BiP und flausen+bundesnetzwerk. Für die Organisation und Umsetzung der Residenzen sowie die damit verbundene Betreuungsleistung in Bezug auf die Abwicklung administrativer Prozesse sowie die dramaturgische und künstlerische Begleitung fanden die Häuser zum Teil durchaus unterschiedliche Lösungen im Austausch und in engem Kontakt mit den Künstler*innen, der dadurch individuell und nachhaltig befördert werden konnte.[159] Im Fall der über das BiP realisierten Residenzen in vier Förderrunden – insgesamt 72 Gruppen und 422 Einzelkünstler*innen – wurden diese beispielsweise paritätisch zwischen den sieben Häusern aufgeteilt. Jedes der beteiligten Häuser betreute mehr als 90 Residenzen, unabhängig von der eigenen Größe und personellen Aufstellung, wobei einige hierfür eine eigene Stelle schufen, andere die Aufgaben innerhalb ihres Dramaturgieteams aufteilten oder den administrativen Prozess an eine Agentur auslagerten.[160] Bei den im flausen+bundesnetzwerk versammelten 29 kleineren und mittleren Häusern aus fast allen Bundesländern war die Anzahl der Residenzen pro Haus, die insgesamt 350 Künstler*innen unterstützten, entsprechend geringer.[161]

---

156 Hose, Josefa: Expert*inneninterview Projektkoordination #TakeCareResidenzen BiP mit Josefa Hose, Projektkoordination #TakeCareResidenzen Bündnis internationaler Produktionshäuser, am 06.07.2021 (Gedankenprotokoll).

157 Vgl. ebd.

158 Vgl. ebd.

159 Vgl. ebd.

160 Vgl. ebd.

161 Eine ausführliche Dokumentation der #TakeCareResidenzen findet sich in der vom Fonds Darstellende Künste im September 2021 herausgegebenen Broschüre *#TakeCareResidenzen*.

Durch die große Anzahl verschiedener Produktionsorte aus unterschiedlichen Bundesländern, die an dem Programm beteiligt waren, konnten in die Fläche verteilt viele Künstler*innen und Gruppen durch das Programm unterstützt werden. Im Zuge der von uns durchgeführten Umfrage fällt jedoch auf, dass sich die Residenzen vor allem in den Bundesländern mit großen oder mehreren Produktionshäusern und einer relativ starken Förderlandschaft ballen. Etwa 20 % der Residenzen, so die Ergebnisse unserer Erhebung, fanden an Häusern in Berlin statt, jeweils ca. 15 % an Häusern in Bayern, Hamburg und NRW.[162] Einige Bundesländer waren laut Umfrage gar nicht an den #TakeCareResidenzen beteiligt, was sich darauf zurückführen lässt, dass es dort keine oder kaum Produktionshäuser und auch sonst weniger Fördermöglichkeiten gibt. Auch bei der Verortung der Künstler*innen zeigt sich, dass ca. 30 % der geförderten Künstler*innen in Berlin und ca. 25 % in NRW leben, wohingegen andere Regionen, darunter Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Rheinland-Pfalz, Saarland, Sachsen-Anhalt oder Thüringen, gar nicht genannt wurden.[163]

In Bezug auf die Zugänglichkeit der Residenzen kristallisierte sich im Zuge der Umfrage heraus, dass vor allem bereits etablierte Künstler*innen gefördert wurden und nur wenige, die erst am Anfang ihrer künstlerischen Karriere stehen. Dies spiegelt sich auch im Alter der Geförderten: 49 % der Künstler*innen gaben an, zwischen 30 und 39 Jahre alt zu sein, und 24 % zwischen 40 und 49 Jahren; der Anteil der unter 30-Jährigen lag bei unter 9 %.[164]

Dennoch legt das außerordentlich positive Feedback zu den #TakeCareResidenzen nahe, eine solche ergebnisoffene, weniger produktorientierte und niederschwellige Förderung auch über die Krise hinaus beizubehalten. In diesem Sinne lief im Oktober 2021 das Folgeprogramm #TakeHeart mit seiner Residenzförderung an, in dem mit der Erweiterung des Förderprogramms auf Absolvent*innen staatlicher und anerkannter Kunsthochschulen und kunstwissenschaftlicher Studiengänge bereits auf die Dysbalance in den Altersgruppen reagiert wird.[165] Bei einer potenziellen Umstellung der Residenzförderung vom Krisenmodus hin zu einem regulären dauerhaften Fördermodell sollten unbedingt die kooperativen und prozessorientierten Momente beibehalten und betont werden. Um die Zusammenarbeit der Produktionshäuser und -orte sowie der Künstler*innen zu intensivieren, könnten auch längere Recherchezeiträume angedacht werden.

Der große Beratungsbedarf, der sowohl durch den *Fonds* als auch durch die Produktionshausnetzwerke und Häuser abgedeckt wurde, zeigt auf, dass gerade im Vermitteln, Beraten und Betreuen von Kooperationen – auch durch Künstler*innen selbst – ein zukünftig wichtiges Arbeitsfeld in den Freien Darstellenden Künsten liegt. Neben diesen Aspekten betonten Beteiligte auf allen Ebenen, dass einer der wichtigsten Faktoren die Zeit ist, die gebraucht wird, um Beziehungen aufzubauen, die Perspektiven aller Kooperationspartner*innen miteinzubeziehen und sie zur Kooperation zu befähigen. Die Or-

162 Umfrage #TCR. F11.

163 Umfrage #TCR. F9.

164 Umfrage #TCR. F6.

165 #TakeHeart-Residenzförderung. URL: https://www.fonds-daku.de/residenzfoerderung/ [12.10.2021].

ganisation der Residenzen über die Produktionshausnetzwerke BiP und flausen+bundesnetzwerk war in der Fördermittelvergabe in dieser Dimension ein Novum, das in der Krise zu schnellen Ergebnissen geführt hat. Dies konnte allerdings nur gelingen, weil die Häuser bereits gut vernetzt waren und auf eine bestehende, untereinander ausgebildete Infrastruktur zurückgegriffen werden konnte. Um die Situation der Freien Darstellenden Künste bundesweit zu verbessern, ist eine Stärkung bestehender Institutionen und Netzwerke, aber auch eine ausgewogene Etablierung noch nicht vorhandener Strukturen dringend angeraten. Die nachhaltigere und krisensichere Gestaltung der Theaterlandschaft der Zukunft im gesamten Bundesgebiet wird um Ankerpunkte und Netze, wie sie Produktionshäuser allein und im Verbund – als Ansprechpartner*innen für Publikum, die Künstler*innen und die Kulturpolitik gleichermaßen – darstellen, nicht umhinkommen. Im Fokus stehen sollten dabei nicht nur urbane Zentren, sondern besonders auch sogenannte peripherisierte Räume, ländliche und strukturschwache Regionen.

3.4 Peripherisierte Räume – Kooperationen im Abseits?

Wie kann von peripherisierten Räumen gesprochen werden, ohne in abwertende, neokoloniale Begrifflichkeiten zu verfallen? In vielen Gesprächen, die im Rahmen dieser Teilstudie geführt wurden, haben verschiedene Gesprächspartner*innen öfter auf Verwerfungen um die Bezeichnungen »ländliche Räume« oder »neue Bundesländer« aufmerksam gemacht, haften ihnen doch zumeist pejorative Wertungen an. Ländliche Räume, strukturschwache Regionen, die neuen Bundesländer – all diese behelfsmäßigen Bezeichnungen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie sich an Gegenpositionen messen lassen müssen, die vermeintlich viel besser dastehen: Den ländlichen Räumen steht die Stadt gegenüber, den strukturschwachen Regionen diejenigen, die strukturell besser ausgebaut und ausdifferenziert sind, den neuen Bundesländern noch immer die ›entwickelteren‹ alten. Insofern sind den verwendeten Begriffen nolens volens Wertigkeiten eingeschrieben, die sich sowohl auf infrastrukturelle Gegebenheiten beziehen (lassen), auf die Dichte der geförderten Projekte als auch weitergehend auf ästhetische Wertungen und mitunter stattfindende Funktionalisierungen von Kunst als soziokulturelle Bildung oder Sozialarbeit. Ein unterstelltes Entwicklungsgefälle auf all diesen Ebenen spiegelt sich dabei in einem hierarchischen Machtgefälle wider, von dem auch Kooperationsvorhaben nicht unberührt bleiben. Denn erst durch diese in Begriffen sich kristallisierenden ungleichen Beziehungen werden die genannten Räume zu peripherisierten bzw. marginalisierten Räumen und diejenigen, die zu Hilfe eilen, zu den vermeintlich ›stärkeren‹, fortschrittlicheren Partner*innen.[166]

Doch auch wenn Kooperationen aufgrund der genannten Machtverhältnisse hier unter erschwerten Bedingungen stattfinden, sind sie absolut grundlegend: zum Ersten wegen der spezifischen Entwicklungsgeschichte der Freien Darstellenden Künste insbesondere in peripherisierten Regionen, zum Zweiten wegen der unvermeidlichen Kon-

166 Vgl. Fokusgruppengespräch Ländliche Räume mit Micha Kranixfeld, *Syndikat Gefährliche Liebschaften* und Wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Koblenz, und Prof. Dr. Julius Heinicke, Institut für Kulturpolitik, Universität Hildesheim, am 09.07.2021 (Audioaufnahme).

kurrenz mit urbanen, struktur- und auch förderungsintensiveren Gebieten und zum Dritten wegen der teils nicht vorhandenen, teils anders sich darstellenden Infrastruktur, die Kooperationen mit ungewöhnlicheren, künstlerisch nicht immer geschulten Partner*innen nötig macht. In diesen existenziellen, aber auch chancenreichen Aspekten liegen die Herausforderungen und mitunter auch Schwierigkeiten kooperativen Arbeitens.

Insbesondere ländliche Räume sind aufgrund eher mangelnder institutionalisierter Netzwerke und tendenziell schwächer ausgebildeter Infrastrukturen weitgehend durch »Bewegungen der Selbstorganisation«[167] geprägt, die differenziert betrachtet werden müssen. So gab es beispielsweise in der DDR in vielen Regionen sogenannte Kulturhäuser, die teilweise auch heute noch existieren, wenngleich bislang nicht alle wiederbelebt worden sind. Diese Kulturhäuser sprachen die breite Bevölkerung im Sinne eines gemeinsamen und gemeinschaftlichen Kulturschaffens an, das sich bis heute u.a. in einer starken Amateur*innentheaterszene äußert. Demgegenüber entwickelten sich in der BRD Vereinsstrukturen, die ihrerseits ebenfalls ein breitenkulturelles Angebot formulierten. Beide mehr oder weniger institutionalisierten bzw. ideologisierten Organisationen der Kultur prägten ihre jeweiligen Orte und die entsprechenden Stadtgesellschaften. Damals wie heute wirken sich diese Strukturen sowie deren spezifische örtliche Gegebenheiten auf die lokalen und regionalen Vorstellungen von Leben und Arbeiten, aber auch von Kultur aus. Bedauerlicherweise sind nach 1990 im Osten auch in diesem Bereich große Versäumnisse zu beklagen, gerade weil, wie es einer unserer Gesprächspartner formulierte, nach der Wende die Vorstellung eines gemeinsamen Kulturschaffens als wichtige ostdeutsche Perspektive nicht aufgegriffen und entsprechend das Angebot von Akteur*innen bzw. Orten, welche bis dahin für alle gleichermaßen zugänglich gewesen waren, auch nicht genutzt worden sei.[168] Wechselt man die Perspektive von der Kommune und der Region hin zum überregionalen Austausch, lässt sich eine gezieltere und als solches auch forciertere Bewegung der Selbstorganisation der Künstler*innen und ihrer Verbände schon länger beobachten. Der Bedarf war durch die Diskussionen auf den *BFDK*-Bundeskongressen 2019 und 2020 immer deutlicher geworden und wurde durch Förderprogramme wie die GLOBAL VILLAGE LABS des *Fonds* und PERFORMING EXCHANGE des *BFDK* sowie NEUSTART KULTUR aufgriffen. »Gibt es überhaupt eine Szene?«, scheint auf diesem unübersichtlichen Feld die Gretchenfrage (gewesen) zu sein, denn augenscheinlich sind die gegenseitigen Kenntnisse der Akteur*innen bislang gering und die Arbeitsbedingungen an verschiedenen Orten sehr unterschiedlich.[169] Doch verbinden die schwierigen Voraussetzungen für künstlerisches Arbeiten alle Beteiligten. Außerdem offenbart sich in der fehlenden Infrastruktur und den nicht überall vorhandenen (Produktions-)Häusern und Spielstätten zugleich eine Chance, da auch Orte, die nicht als solche definiert sind, zu Bühnen werden können, an denen innovative Zusammenarbeit entsteht. »Strukturkooperieren und künstlerisches Kooperieren«[170] greifen notwendiger-, aber auch produktiverweise ineinander.

167 Kranixfeld, Micha: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

168 Vgl. Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

169 Vgl. ebd.

170 Vgl. Kranixfeld, Micha: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

Der Verantwortliche der Teilstudie *Zwischen Eigensinn und Peripherisierung. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte*, Micha Kranixfeld, der selbst als Performer kontinuierlich in ländlichen Räumen agiert, bestätigt in Bezug auf die Auswahl seiner Interviewpartner*innen, dass es hier viele verschiedene Akteur*innen gebe, die sich durch sehr unterschiedliche Lebensentwürfe und Haltungen zu Kooperationen auszeichneten. Es scheint, als prägten die Lebens- und Arbeitsbedingungen insbesondere in peripherisierten Räumen die Haltung zu kooperativem Arbeiten sehr grundlegend. So fällt hier ein überproportionaler Anteil an solistisch arbeitenden Künstler*innen z.B. im Bereich Figuren- und Objekttheater auf. Diese sind zum einen für die eigene künstlerische Arbeit nicht so stark auf Kooperationen angewiesen, zum anderen setzt deren Aufführungspraxis eher auf mehrere Präsentationen des gleichen Stückes an unterschiedlichen Orten als auf die ständige Erarbeitung neuer (Ko-)Produktionen. Erklärbar ist dies unter anderem durch die Notwendigkeit, sich wegen der fehlenden Förderung von Produktionsprozessen durch eigene Einnahmen finanzieren zu müssen – Erarbeitungszeiträume erweisen sich als monetär verlorene Zeiträume, die möglichst kurz zu halten sind, ebenso wie Phasen für Kooperationsanbahnung, die erfahrungsgemäß ebenfalls eine gewisse Zeit in Anspruch nehmen, aber so gut wie nie finanziert werden. Gerade aufgrund der Unterfinanzierung der Theaterszene in peripherisierten Räumen greifen Theaterproduktionen zudem oftmals auf Amateur*innentheatergruppen zurück, von denen es bis heute im Osten Deutschlands, vor allem im ländlichen Raum, weit mehr gebe als professionelle Gruppen, auch wenn diese meist von Profis angeleitet würden, wie die Leipziger Kulturmanagerin Sophie Renz berichtet.[171] Allerdings drohen hier immer noch allerhand Stigmata, wie das einer vermeintlich nicht vorhandenen Professionalität oder einer fehlenden künstlerischen Qualität, die sich angeblich offenbarten, je weiter man sich von den urbanen Zentren aufs Land bzw. aus dem Westen gen Osten bewege.[172]

Gerade in peripherisierten Räumen wie auch im Amateur*innentheaterbereich drängt sich die Nutzung vorhandener, nicht unmittelbar künstlerischer Netzwerke und Arbeitsstrukturen geradezu auf, entstehen Kooperationen doch oft durch konkrete Bedarfe der Menschen vor Ort und durch den Wunsch nach kultureller Teilhabe, auch wenn sich diese nicht unbedingt in dezidiert künstlerischer Arbeit äußern muss, sondern mitunter zunächst auf das Mitmachen und Helfen ausgerichtet ist.[173] Insofern kommen hier als Kooperationspartner*innen auch Einzelpersonen, Vereine oder Bildungseinrichtungen infrage, um Arbeitsfähigkeit herzustellen, ortsspezifisches Know-how einzuspeisen, Wissenstransfers zu generieren, neue Aspekte und Themen einzubringen und andere Publika ansprechen zu können.[174] So beschreibt auch Julius Heinicke:

> In Räumen, wo es keine Theaterlandschaft gibt, gibt es andere Strukturen wie Vereine, Altenpflege, die gut funktionieren und Interesse haben an Kooperation. In der Krise

---

171 Renz, Sophie: Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V. mit Sophie Renz, Geschäftsführung Cammerspiele Leipzig e. V., am 11.05.2021 (Audioaufnahme).

172 Vgl. Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

173 Vgl. ebd.

174 Vgl. Rosendahl/Scholl/Heering (2016). 38.

> ist aufgefallen, wer wirklich abgehängt wurde: Menschen in Einrichtungen, Schüler, die kein Instrument spielen und keinen Kontakt mehr mit Kunst haben. Dass diese Strukturen vermehrt genutzt werden, bedeutet weniger Zwang, hat aber auch diese langfristige Perspektive.[175]

Diese Kooperationsformen werden beständig vielgestaltiger, und vor allem das Theater mit Kindern hat sich als eigenständiges Arbeitsfeld für freie Künstler*innen etabliert.[176] Doch so wie Kooperationen in peripherisierten Räumen werden auch Kooperationen zwischen Künstler*innen und Erziehungs-, Betreuungs- und Bildungseinrichtungen viel zu gering gefördert. Diese Tatsache deutet auf die unterschiedliche Wirkkraft verschiedener Formate Kultureller Bildung hin. Innerhalb der Schulkooperationsprogramme kommt Künstler*innen auf Länderebene eine unterschiedlich starke Initiativkraft zu. In Rheinland-Pfalz beispielsweise werden die Kooperationen stark von Künstler*innen beeinflusst, es existieren eine Datenbank mit Einzelkünstler*innen und ein Katalog der freien Theaterkollektive, die Kooperationen mit kulturellen Bildungsinstitutionen eingehen.[177] Andere Programme zur Kooperation zwischen Theatern und Schulen sind dagegen institutioneller gedacht und bieten Freien Darstellenden Künstler*innen weniger Möglichkeiten zur Teilnahme oder kalkulieren mit nur kurzfristigen Impulsen, die zu geringen Stundensätzen durchgeführt werden sollen. Die Herausforderung einer Weiterentwicklung von Förderprogrammen zur Verbindung der Freien Darstellenden Künste und Prozessen Kultureller Bildung besteht darin, institutionelles Denken zu überwinden und außerschulische Kooperationen zu ermöglichen. Dabei könnte die starke Förderlandschaft im Bereich kultureller Bildung als Chance begriffen werden, nicht nur um zusätzliche Gelder zu akquirieren, sondern auch das eigene Arbeitsfeld zu erweitern und zu überdenken.[178]

Insgesamt spielen für Kooperationen mit außerkünstlerischen Beteiligten bereits vorhandene Strukturen für die Projektarbeit und vor allem für längerfristig angelegte Prozesse eine gewichtige Rolle. Sie garantieren eine gewisse strukturelle Stabilität und bringen zugleich andere Akteur*innen und neue Themen und Arbeitsweisen mit ein. Die Schnittmengen zwischen Theaterarbeit, kultureller Bildung und Soziokultur sind dabei nicht nur unproblematisch, sondern konfrontieren Theaterschaffende immer wieder mit der polemischen Frage, ob das noch Kunst oder schon Sozialarbeit sei. So wie in peripherisierten Räumen besonders oft eine Engführung von künstlerischer und sozialer Arbeit vorgenommen wird, fällt hier auch eine häufige (An-)Bindung von Kunst an einen spezifischen Ort auf. In vielen Jury-Diskussionen werde an Anträge aus ländlichen Regionen die Frage nach dem regionalen Bezug gestellt, was für Künstler*innen, die in einer Spielstätte in der Großstadt produzieren, längst nicht so eine entscheidende Frage sei.[179] Diese Beobachtung findet sich auch in postkolonialen Diskursen in dieser oder einer ähnlichen Form: Akteur*innen aus marginalisierten oder peripherisierten

---

175 Heinicke, Julius: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

176 Vgl. Brauneck/ITI Zentrum Deutschland (Hg.) (2016). 466.

177 Vgl. ebd.

178 Vgl. Weigl, Aron/EDUCULT (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Berlin. 65f.

179 Vgl. Kranixfeld, Micha: Fokusgruppengespräch Ländliche Räume.

Räumen dürfen selten ›nur‹ für sich selbst einstehen, sondern sind mit Zuschreibungen und Funktionalisierungen konfrontiert, die sich meist auf eine vermeintliche Herkunft und Vermittlungswünsche von außen beziehen. Dabei zeichnen sich diese Wünsche – gerade in Bezug auf die Dichotomien ländliche Räume und Stadt, neue und alte Bundesländer – auch durch eine stark sozialverantwortliche Komponente aus. Dementsprechend berichten von uns befragte Künstler*innen davon, dass Förderungen eher für soziokulturelles Engagement oder soziale Themen bewilligt würden als für die künstlerische Arbeit an sich. Das Dilemma liegt auf der Hand, denn einerseits ist die Ablehnung solcher Funktionalisierungen und entsprechender unmoralischer Förderangebote absolut nachvollziehbar, andererseits sind Kooperationen mit soziokulturellen Akteur*innen für eine Theaterarbeit, die nicht nur als Gastspiel punktuell auftauchen oder sich kurzzeitig aus den urbanen Zentren in ›die Peripherie‹ begeben möchte, meist unumgänglich. »Welchen Weg gehen wir als soziale Gemeinschaft?« sei eine typische, wenn auch nicht immer ausgesprochene Frage am Beginn von Kooperationen mit Partner*innen vor Ort – werde diese von Künstler*innen von außerhalb nicht wahrgenommen, verlaufe die Zusammenarbeit von vornherein unter schwierigen Vorzeichen, so Kranixfeld, auch wenn sie inhaltlich auf Antragsschlagworte wie soziales Miteinander oder Demokratie ausgerichtet sei.[180]

Aufgrund relativ weniger institutioneller Anlaufstellen und einer – im Sinne eines ausdifferenzierten Systems – lückenhaften Förderlandschaft sind vor allem ländliche Regionen strukturell stark benachteiligt, werden im Diskurs oftmals abgewertet und bewusst oder unbewusst marginalisiert. In der Folge ist die Freie Szene in peripherisierten Räumen oftmals nicht so sichtbar und teilweise intern auch weniger vernetzt als in den urbanen Zentren. Doch offenbart die notwendigerweise erweiterte Partner*innen- bzw. Kompliz*innenschaft hier individuelle Kompetenzen, die unbedingt gleichberechtigt bedacht und durch potenzielle Förderung berücksichtigt werden sollten. Ein einheitliches Fördermodell genügt hier nicht, vielmehr sollten gerade in ländlichen Räumen Projekte, die von einer angenommenen Norm abweichen, eine individuelle und angepasste Förderung bekommen. Vor dem Hintergrund des bestehenden vielfältigen Strukturgefälles müssen die Bedingungen und die Ausgestaltung jeder Kooperation insbesondere bezüglich der existierenden Machtverhältnisse stetig hinterfragt werden. Die in der Coronapandemie aufgesetzten Hilfsprogramme wie NEUSTART KULTUR sind dahingehend bereits verhältnismäßig breit und differenziert aufgestellt, doch wirken sie an vielen Stellen nur für den Moment und noch zu wenig nachhaltig. Letztendlich braucht es eine Perspektive für eine langfristige und nachhaltige Förderung, die Künstler*innen aus allen Sparten gerade auch in peripherisierten Räumen verstärkt unterstützt.

Eine Stärkung und Befähigung von Kooperationspartner*innen vor Ort könnte einer weiteren Peripherisierung und Marginalisierung entgegenarbeiten und zugleich lokale Bündnisse und gemeinschaftlichen Zusammenhalt stärken. Diese gesamtgesellschaftlich wichtigen Aufgaben sollten im Verbund bundesweit agierender und lokal verankerter Akteur*innen aus den Kommunen und jeweiligen Regionen realisiert werden können. Sicherlich gibt es auch eine soziale Verantwortung der Kunstschaffenden

---

180 Vgl. ebd.

selbst, gerade in Räumen, in denen sich beispielsweise ein Rechtsruck auch kulturpolitisch, durch die Kürzung von Etats für (sozio)kulturelle Einrichtungen oder das Agitieren gegen Spielpläne, sehr schnell fatal auswirken kann. Aber die künstlerische Arbeit und deren finanzielle Honorierung dürfen darüber nicht ersetzt oder vergessen werden. Es müssen Strukturen aufgebaut werden, in denen Kooperationen längerfristig und ggf. auch mit wechselnden, sich erweiternden Partner*innenschaften stattfinden können. Es braucht mehr Beratungs-, Vermittlungs- und Unterstützungsangebote für Kunstschaffende, beispielsweise für die Antragstellung und Abrechnung. Mehr Räume und Möglichkeiten müssen geschaffen werden für vor Ort ausgebildete Künstler*innen, damit sie nicht in die Städte oder in strukturstärkere Regionen ziehen müssten, um ihre Existenz zu sichern etc. Kulturelle Ankerpunkte wie Produktionshäuser können diese Aufgaben teilweise übernehmen. Aber auch Netzwerkstrukturen sind zu stärken und zu befördern, um Informationsflüsse, Lobbyarbeit und den Austausch von Wissen und Ressourcen abzusichern – gerade in Räumen, in denen die Szene und deren Strukturen eher instabil und brüchig sind. Sollte wenigstens ein Teil dieser Maßnahmen erfolgen, dann könnte Kooperationsarbeit, die sonst auch gemacht – oder unter ungünstigen Umständen eher vernachlässigt – wird, sichtbarer und nachhaltiger wirksam werden, und das nicht nur an den jeweiligen Orten, sondern in der gesamten Szene und der Gesellschaft.

3.5 Die Vision: Ein Produktionshaus für Thüringen

Gibt es in Thüringen neben den Stadt-, Landes- und Staatstheatern eine aktive Freie Szene und eine vergleichsweise große Anzahl an Amateur*innentheatervereinen, so gehört das Bundesland dennoch zu denen, die über kein freies Produktionshaus verfügen. Dadurch fehlen den Freien Darstellenden Künsten dort wichtige Strukturen und Ressourcen für professionelles Arbeiten.[181] Die frei arbeitenden Künstler*innen und Gruppen befinden sich oft in prekären Lagen und stehen im Wettbewerb um nur gering verfügbare Projektmittel von Land und Kommunen. Bei gleichzeitigem Ringen um die Anerkennung des Publikums ist Thüringen wenig attraktiv für professionell arbeitende Künstler*innen und Kollektive in den Freien Darstellenden Künsten und daher stark von Abwanderung betroffen. Neben einer kleinen Anzahl professioneller Solokünstler*innen existiert eine starke Amateur*innen- und Jugendtheaterszene.

Seit einigen Jahren gibt es aktive Bemühungen, bessere Bedingungen für die Freie Szene in Thüringen zu schaffen, die der Thüringer Theaterverband e. V. vorantrieb und die vonseiten der Kultur- und Landespolitik unterstützt werden, indem eine Konzeption für ein Produktionshaus in Thüringen gemeinsam erarbeitet wurde. Im Zuge dieser Studie wurde ein leitfadenbasiertes Interview mit dem Geschäftsführer des Verbandes Mathias Baier und der Projektleiterin Kathrin Schremb geführt. Dabei berichteten beide von der Vision der Staatskanzlei und des Kulturministers, ein Kooperationsverhältnis mit dem Landestheater Eisenach als besonderes Modellprojekt bzw. neues Theater-Struktur-Modell für Thüringen herzustellen, um Freie Szene und

181 Hierzu und zum Folgenden in diesem Abschnitt vgl. Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020): Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen.

Landestheaterstrukturen zusammenzubringen.[182] Der Thüringer Theaterverband e. V. intervenierte, als sich abzeichnete, dass die Steuerung über das eigens dafür mit einer Aufstockung der Mittel ausgestattete Landestheater erfolgen könnte.[183] Der Landesverband insistierte auf Autonomie und eigenständigen Strukturen, Wirtschaftskreisläufen und Ressourcen, die der Freien Szene inhärent sind, und konnte seine Forderungen in mehreren Gesprächen so weit durchsetzen, die Konzeption eines Produktionshauses für Thüringen in diesem Sinne weiterzuverfolgen.

Dabei zeichnete sich, wie in der Machbarkeitsstudie zum Projekt festgestellt wurde,[184] schnell ab, dass Konzepte, die sich anderenorts als tragfähig erwiesen, nicht einfach übernommen werden konnten. Es bedurfte eines gezielt auf die Situation vor Ort angepassten Entwurfs. Wesentlicher Aspekt dabei sei die im Vergleich zu Westdeutschland verschiedene Entwicklung der Freien Szene in Ostdeutschland, die sich erst nach 1990 formierte.[185] Diese gründet zum einen in einer starken Amateur*innentheaterszene in der Region, die auf die in der DDR weit verbreiteten Arbeiter- und Studententheater des »künstlerischen Laienschaffens« zurückgeht.[186] Zum anderen konstituierte sich die Freie Szene in Thüringen zu einem Großteil auch aus den ehemals staatlichen Bühnen der DDR und entwickelte sich weniger in einem emanzipatorischen und politischen Prozess der Selbstermächtigung als vielmehr vor dem Hintergrund eines generellen Zusammenbruchs der Theaterstrukturen im Zuge von Mittelkürzungen, Spartenschließungen und Fusionsdebatten nach der Wende.

Eine der wenigen bis heute als Erfolgsgeschichte zu beschreibenden Neugründungen ist das Theaterhaus Jena, entstanden 1990 mit einem zunächst über Arbeitsbeschaffungsmaßnahme-Stellen engagierten festen Ensemble, Repertoirespielplan und wechselnden künstlerischen Leitungsteams.[187] Als GmbH hat das Haus dabei mittlerweile einen Status zwischen Stadttheaterstrukturen und Freier Szene erreicht. Auch das seit 1990 jedes Jahr für drei Wochen im Spätsommer stattfindende Kunstfest Weimar, seit 2014 in Kooperation mit dem Deutschen Nationaltheater Weimar, ist mittlerweile ein starker Motor für die zeitgenössischen Darstellenden Künste in der Region. In anderen Städten des Freistaates konnte sich eine Freie Szene dagegen nicht beständig etablieren. So gründeten 1993 infolge der Schließung der Sparte Schauspiel am Landestheater Eisenach sechs ehemalige Ensemblemitglieder das Freie Eisenacher Burgtheater, das 2005 jedoch aufgeben musste. Mit der Auflösung des Erfurter Schauspiels 2002 taten sich auch hier einige Schauspieler*innen im Verein Neues Schauspiel zusammen, der nach jahrelanger Suche nach einer festen Spielstätte seine Arbeit 2017 einstellte. Übrig geblieben ist lediglich das Sommertheater in der Klosterruine, für das freischaffende Theaterkünstler*innen für eine Inszenierung temporär zusammenkommen.

Die geschilderte Durchmischung von Freier Szene, Stadt- und Staatstheater sowie den Amateurtheatern bildet sich auch in dem seit 1990 existierenden Thüringer Thea-

182 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

183 Vgl. Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020).

184 Ebd.

185 Ebd. 14. Siehe hierzu auch Kapitel 2, *Lücken in der Geschichte – Die Freie Szene in Ostdeutschland*.

186 Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020). 14.

187 Vgl. ebd. 13.

terverband e. V. ab, der als Interessenvertretung sowohl der professionellen Freien als auch der Amateur*innentheaterszene über 70 Bühnen, Gruppen und Vereine vereint, von denen etwa 40 professionell arbeiten, vier davon mit eigenen Spielstätten.[188] Für seine Mitglieder bietet der Landesverband Beratung und Mentoring in den Bereichen Management, Vereinsrecht, Förderung, Finanzierung, Öffentlichkeitsarbeit, Projektunterstützung, Veranstaltungsplanung und Weiterbildungen an. Im Vordergrund stehen die Stärkung der Freien Szene und die Verbesserung der Rahmenbedingungen, wie auch die Förderung der Professionalisierung und die Bildung von Netzwerken.[189] Vor dem Hintergrund fehlender finanzieller Unterstützungsangebote, zeitgemäßer Förderstrukturen und begrenzter Spielstätten ist dieses Engagement zwingend notwendig, um den über die Amateur*innentheatervereine herangeführten ›Nachwuchs‹, der Thüringen für die Ausbildung verlässt und wegen fehlender Arbeitsmöglichkeiten nicht zurückkommt, im Land zu halten.[190]

Ein wichtiger Baustein ist dabei das Projekt eines freien Produktionshauses für Thüringen und die Region. Aufgrund seiner heterogenen Mitgliederschaft kann der Theaterverband die dafür notwendigen Strukturen nicht nur aus kulturpolitischer, sondern auch aus Akteur*innenperspektive einschätzen. Indem er den fachlichen Diskurs auf kulturpolitischer Ebene auch in die Szene hinein ankurbelt, verschafft er der lokalen und regionalen Theaterlandschaft und ihren heterogenen Akteur*innen mehr Sichtbarkeit.[191] Durch die Etablierung eines Ortes für die Freien Darstellenden Künste könnten die notwendigen kooperativen Strukturen geschaffen werden, damit Akteur*innen langfristig professionell arbeiten können. In der Konzeption werden die Notwendigkeit und der Zugewinn eines freien Produktionshauses für das Bundesland und die Region ausführlich beschrieben. Dabei wird u.a. die Funktion des Hauses als Knotenpunkt für Vernetzung, Kooperation und künstlerische Entwicklung hervorgehoben. Neben der Produktion sollen auch Festivals, Bildungs- und Netzwerkveranstaltungen umgesetzt werden. Schon in der Planung versteht sich das Produktionshaus als Teil verschiedener Netzwerke, die lokal, national und international wirken.[192] Dazu gehören u.a. das flausen+bundesnetzwerk sowie die aktive Mitwirkung an der Bildung eines Produktionshäuser-Netzwerks Mitteldeutschland, die aktuell im Rahmen einer #TakeNote-Förderung begonnen wurde.[193]

Zu Beginn der Planungsphase 2019 wurde das Produktionshaus, wie oben ausgeführt, als kooperatives Modellprojekt mit dem Landestheater Eisenach entworfen. Der Wille für diese Kooperation wurde vor allem kulturpolitisch formuliert und kam nicht direkt von den Akteur*innen des Landesverbandes bzw. der künstlerischen Szene »vor Ort« selbst. Vielmehr wurde der Theaterverband beauftragt, mit der Konzeption auch verschiedene Standorte zu eruieren. Entscheidender Faktor war dabei auch die Möglichkeit, eigene spezifische Strukturen und Ressourcen eines Produktionshauses zu ent-

188 Vgl. ebd. 15.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

192 Vgl. Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020). 6.

193 Vgl. ebd. 15.

werfen, die zum einen professionelles Arbeiten für die Freie Szene und zum anderen diverse Kooperationen auch mit städtischen Einrichtungen garantieren. Mit einem Fokus auf die professionelle Freie Szene bleibt die Kooperation mit dem Amateur*innentheater ein wichtiger Standortfaktor, für das eine eigene Projektreihe sowie Probenlager und Sommerworkshops realisiert werden sollen. Die diversen Funktionen als Produktionsort, Netzwerkstelle, Akademie und Veranstaltungsort sind immer in paralleler Strukturierung für professionelle Akteur*innen sowie für Amateur*innen- bzw. Bürger*innentheater gedacht. Insbesondere die Netzwerkstelle, die durch den Landesverband abgedeckt werden kann, soll dabei den Austausch über die lokale Stadtgesellschaft hinaus gewährleisten und überregionale, später auch internationale Kontakte unterstützen und fördern.

Als erster Schritt ist die Etablierung eines Netzwerks Mitteldeutschland mit Produktionshäusern aus Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen angedacht, das wie erwähnt über die #TakeNote-Förderung bereits initiiert werden konnte.[194] Der Mehrwert des Modells »Freies Produktionshaus Thüringen« würde sich dabei auch in der Schaffung eines Begegnungsortes für Künstler*innen, Zuschauer*innen, Professionelle und Amateur*innen sowie auch für den städtischen und ländlichen Raum, der Impulse in die Stadtgesellschaft wie auch auf Landesebene geben kann, realisieren. Dahingehend sollten neben der Projektförderung und der institutionellen Förderung weitere Förderformen wie Residenzen, Konzeptions- und Gastspielförderung und unbedingt auch Netzwerkstärkung und -bildung installiert werden.

Bei der Umsetzung des Projekts *Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen* sind jedoch noch einige Hürden zu überwinden. Durch die politisch instabile Lage in Thüringen und die fehlende intrinsische Motivation wechselnder Kooperationspartner*innen wurde die Kooperation mit dem Landestheater Eisenach erschwert und verzögert.[195] Mit einem Intendantenwechsel seien am Landestheater Eisenach wieder stärker Stadttheaterstrukturen in den Vordergrund getreten und die Bereitschaft zu einer Kooperation mit der Freien Szene sei gesunken, so Schremb.[196] So sei auch die Standortfrage für das Produktionshaus noch nicht abschließend geklärt. Generell sei die politische Situation mit einer Minderheitenregierung in Thüringen für die Durchsetzung des Projekts Produktionshaus eher schwieriger geworden, so Schremb weiter, da für jedes Votum Mehrheiten der parlamentarischen Vertreter*innen neu gebildet werden müssen, was den Aufwand an Kommunikation und Lobbyarbeit erhöhe. Vor der Minderheitenregierung gab es einen Koalitionsvertrag im Sinne eines Stabilisierungspaktes zwischen SPD, Grünen und CDU, der das Produktionshaus als eigenständige Note mit aufgenommen habe. Wie das Thema Produktionshaus Thüringen wieder politisch platziert werden könne, sei im Moment jedoch noch unklar.[197]

Das Beispiel zeigt eindrücklich die verschiedenen Ebenen und komplexen Prozesse von Kooperationen, deren Potenzial, aber auch die diversen Möglichkeiten des Schei-

---

194 Vgl. dessen in Halle stattgefundene *Konferenz der Visionen*. URL: https://konferenz-der-visionen.de/ [12.10.2021].

195 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

196 Vgl. Schremb, Kathrin: Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

197 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

terns. Ist die Initialisierung und Planung des Projekts zunächst eine kooperative Leistung von Kulturpolitik und Landesverband gewesen, die es zwingend braucht, so müssen weitere Kooperationspartner*innen involviert werden, um die Umsetzung zu gewährleisten. Dies birgt die Gefahr hierarchischer Abhängigkeiten der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste von Fördermittelgeber*innen und (Kultur-)Politik, denn gerade bei politischer Instabilität ist es schwer, nachhaltig zu planen und stabile Strukturen aufzubauen. Es kann passieren, dass bereits geleistete Kooperationsarbeit, wie die Anbahnung von Netzwerken und die Aushandlung von deren Bedingungen, aufgrund wechselnder Partner*innen immer wieder neu geleistet werden muss. Dabei beeinflussen grundsätzlich die Motivation und der Austausch über ggf. auch unterschiedliche Ziele der einzelnen Kooperationspartner*innen maßgeblich den Erfolg der Kooperation.[198]

3.6 Im Fokus: Leipzig und Sachsen

Der Blick auf Thüringen und die Vision eines Produktionshauses ist Teil einer bewussten Strategie dieser Teilstudie, die sich auf verschiedenen Ebenen der Region Mitteldeutschland als einer in großen Teilen peripherisierten Theaterlandschaft annähert und dabei auf Lücken in einer Geschichte der Freien Darstellenden Künste in Deutschland aufmerksam machen möchte. Folge dieser Leerstellen ist ein Ungerechtigkeitsempfinden der Freien Szene selbst. Diese findet nicht die gleichen Arbeitsbedingungen wie in anderen Bundesländern vor und muss vor allem in Kommunikationsprozesse mit der Kommunal- und Landespolitik sehr viel mehr Energie investieren, bleibt zugleich aber nicht weniger künstlerisch produktiv. Das manifestiert sich beispielsweise in einem extremen Unbehagen gegenüber der Bezeichnung »neue Bundesländer«, die als Marginalisierung wahrgenommen wird, während gleichzeitig um die Anerkennung einer durchaus anderen Situation als in den alten Bundesländern gerungen wird.[199] Diese spezifische Gemengelage erfordert jedoch insbesondere auch einen speziellen Blick auf die Rolle und das Funktionieren von Kooperationen. Deshalb wurden gemeinsam mit ausgewählten Gesprächspartner*innen Perspektiven aus Sachsen als exemplarischem und in der Gesamtstudie wenig beachtetem Bundesland gesammelt. Wissenschaftliche Studien zur Freien Szene in Ostdeutschland bzw. Sachsen gibt es kaum, während in Westdeutschland eine auch durch die Forschung untermauerte Aufarbeitung der Freien Darstellenden Künste seit den 1960er Jahren bereits begonnen hat.

Mit zwei unterschiedlich großen Produktionshäusern in seinen urbanen Zentren, dem LOFFT – DAS THEATER in Leipzig und HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden, einerseits und den oft noch sehr schwachen Strukturen sowohl in seinen mittel- und kleinstädtischen als auch in den ländlichen Regionen andererseits finden sich in Sachsen sehr verschiedene Bedingungen für die Arbeit in den Freien Darstellenden Künsten. In den Gesprächen wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass nach der Wende auch hier vor allem die bereits bestehenden städtischen Theaterhäuser erhal-

198 Vgl. ebd.

199 Fokusgruppengespräch Sachsen.

ten und die Freie Szene eher vernachlässigt wurde.[200] Die erste Generation der Freien Darstellenden Künste in Sachsen und Mitteldeutschland musste deshalb immer wieder um die wenigen Fördermittel, die nach dem Ende der DDR im vereinten Deutschland zur Verfügung standen, konkurrieren, während eine politische Debatte über die Freie Szene überhaupt erst nach 1989 möglich war.[201] Anstatt sich zusammenzuschließen und gemeinsam zu stärken, spalteten sich die Künstler*innen zunächst voneinander ab und kommunizierten nicht miteinander; ein Bruch, der in mehreren ostdeutschen Bundesländern zu beobachten war.

Künstler*innen, die sich aus einer existenziellen Notwendigkeit heraus entschieden, in den Freien Darstellenden Künsten zu arbeiten, standen vor der Herausforderung, sich selbst die benötigten Infrastrukturen für freies Produzieren überhaupt erst aufzubauen, wobei eine mögliche Unterstützung durch die Kulturpolitik nicht gegeben war. In Leipzig sei, so Sophie Renz von den Cammerspielen, den Freien Darstellenden Künsten noch Anfang der 2000er Jahre größtenteils die Finanzierung abgesprochen worden, was gleichzeitig eine wenig ausdifferenzierte Freie Szene zur Folge hatte.[202] Dennoch konnten sich bereits in den 1990er Jahren zum einen aus bereits in der DDR etablierten Strukturen des seit 1949 bestehenden Studententheaters Poetisches Theater der Karl-Marx-Universität wie zum anderen auch durch persönliches Engagement und Ehrenamt von ehemaligen Studierenden der Hochschule für Musik und Theater »Hans Otto« sowie Studierenden der seit 1993 bestehenden Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig Strukturen herausbilden, aus denen beispielsweise die Schaubühne Lindenfels und das LOFFT als zwei bis heute bestehende Institutionen der Freien Szene in Leipzig hervorgegangen sind. Erst 1997 bekannte sich die Stadt mit der Schaffung einer neuen Spielstätte für das Leipziger OFF-Theater e. V. (LOFFT), einen Zusammenschluss von wiederum fünf Theatervereinen (Büro für OFF-Theater, theater structur focal, Studiobühne, Poetisches Theater und Inselbühne), zumindest zu den räumlichen Bedarfen einer überwiegend als Amateur*innentheater verstandenen Freien Szene in der Stadt. Wie weit jedoch die Grundannahmen und Vorstellungen für ein Freies Haus zwischen den Kulturschaffenden und der Stadt auseinanderlagen, lässt sich auch daran ablesen, dass das LOFFT sich das Theaterhaus am Lindenauer Markt mit dem in kommunaler Trägerschaft befindlichen Theater der Jungen Welt teilen musste, was häufig zu nicht immer ganz einfach handhabbaren Situationen führte. Erschwerend für die Szene in Leipzig, aber auch in Sachsen insgesamt kam hinzu, dass es lange keinen Landesverband für freie Theater gab, der erst 2007 als einer der letzten im bundesweiten Vergleich gegründet wurde. Dennoch muss festgestellt werden, dass Sachsen mit mehreren institutionell unterstützten freien Häusern im Vergleich zu anderen Ländern in Mitteldeutschland über deutlich bessere Bedingungen für Freie Darstellende Künstler*innen verfügt als beispielsweise Sachsen-Anhalt oder Brandenburg.

200 Zum Beispiel Fokusgruppengespräch Sachsen oder Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V.

201 Vgl. Expert*inneninterview HELLERAU mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, am 05.06.2020 (Audioaufnahme).

202 Vgl. Renz, Sophie: Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V.; vgl. Fokusgruppengespräch Leipzig.

Die Veränderungen, die die Freien Darstellenden Künste und deren Förderung seitdem durchlaufen haben, sind stark vom kulturpolitischen Engagement einzelner Akteur*innen und den Kooperationen und Netzwerken, die diese initiiert haben, geprägt. Dies führt dazu, dass sich die Fördersituation beispielsweise in Leipzig und in Chemnitz auch heute noch stark unterscheidet. Die Künstlerin Anja-Christin Winkler aus Leipzig beschreibt die Entwicklung in der eigenen Stadt folgendermaßen:

> Die Freie Szene in Leipzig hat sich in den letzten Jahren sehr gut organisiert und ist auch politisch sehr aktiv geworden. Bei der Konzeption der Fachförderrichtlinien z.B. gab es eine enge Zusammenarbeit zwischen Kulturpolitik, Verwaltung und Leipzig + Kultur als Vertreterin der Freien Szene.[203]

Durch die Kontinuität der kulturpolitischen Arbeit der Freien Szene herrsche in Leipzig mittlerweile ein anderes Gesprächsklima, auch aufgrund von personellen Veränderungen im Kulturdezernat. Aus Chemnitz wird dagegen berichtet, dass kulturpolitisch immer wieder von vorne begonnen werden müsse, wenn beispielsweise Häuser mit langjähriger institutioneller Förderung durch Personalwechsel ihre Förderungen verlieren oder andere sich trotz jahrelanger ehrenamtlicher Arbeit nicht für institutionelle Förderungen qualifizieren können.[204] Da nicht wie in den westdeutschen Bundesländern auf seit den 1960er Jahren gewachsene Strukturen zurückgegriffen werden konnte, mussten Akteur*innen in Sachsen und Mitteldeutschland neue Bündnisse, Allianzen und Netzwerke gründen. In Leipzig wurde das konkret in der Initiative Leipzig + Kultur, die sich Ende der 1990er Jahre als Interessenvertretung von Kulturinitiativen, Projektgruppen und Kultureinrichtungen in nicht öffentlicher Trägerschaft sowie der freischaffenden Künstler*innen der Stadt Leipzig formierte, sichtbar.[205] Mit dem zentralen Anliegen, die Produktions-, Präsentations- und Arbeitsbedingungen für freie Kulturprojekte zu verbessern, konnte sich Leipzig + Kultur vor allem ab 2007 als Sprachrohr und ernst zu nehmende Ansprechpartnerin für Stadtrat und Kulturverwaltung zu einer gewichtigen kulturpolitischen Akteurin in der Freien Szene Leipzigs entwickeln. Mit diversen Kunst- und Streikaktionen wurde in gemeinsamer Anstrengung die Aufmerksamkeit des Stadtrates auf die Situation der Freien Szene gelenkt. Ein wesentlicher Erfolg der Initiative war die 2008 durch einen Stadtratsbeschluss erfolgte Anhebung des Kulturetats für die Freie Szene von 2,4 % auf 5 %. Leipzig + Kultur gründete 2014 einen Verein als strukturelle Unterstützung der Initiative, um eine strategische, kontinuierliche kulturpolitische Projektarbeit leisten zu können. Wichtige kulturpolitische Impulse konnten vom Verein beispielsweise mit dem im September 2015 stattfindenden internationalen Kongress *kultur | standort.bestimmung* und dem daraus hervorgegangenen Positionspapier gesetzt werden.[206] Im Zusammenschluss der diversen Akteur*innen in nicht immer

203 Auch zum Folgenden aus: Fokusgruppengespräch Leipzig.

204 Expert*inneninterview Chemnitz mit Heda Bayer, Leiterin Off-Bühne KOMPLEX Chemnitz und Vorsitzende Taupunkt e. V. (Fragebogen).

205 Leipzig + Kultur e. V. Initiative. URL: http://www.leipzigpluskultur.de/initiative/ [12.10.2021].

206 Vgl. Projekt kultur | standort.bestimmung. URL: http://ksb.leipzigpluskultur.de/de/introduction/ [12.10.2021].

reibungslos funktionierenden Kooperationen konnte sich die Freie Szene in Leipzig eine Stimme erarbeiten und Einfluss nehmen auf die Rahmenbedingungen für freie Kulturarbeit, die in den letzten Jahren wesentlich auch zum Wachsen der Stadt und ihrer Attraktivität beigetragen hat.

Unterstützt wird die Freie Szene in Sachsen seit 2019 durch die an den Landesverband für Soziokultur e. V. angebundene Servicestelle FREIE SZENE, eine Beratungsstelle, die sich für die Verbesserung der Produktionsbedingungen in den Freien Darstellenden Künsten einsetzt. Deren Leiterin Heike Zadow benennt als einen wichtigen Impuls sowohl für kulturpolitisches als auch für kooperatives Engagement in Sachsen die konkreten Bedarfe und Belange der Szene selbst, die zum gemeinsamen Agieren führen.[207] Dennoch blieben, so Jonas Klinkenberg, Künstlerischer Leiter des Lindenfels Westflügel e. V. in Leipzig, auch bei der Netzwerkbildung weiterhin Vorurteile und Exklusionsmechanismen beispielsweise gegenüber einzelnen Sparten der Freien Darstellenden Künste bestehen:

> Exklusion von Netzwerken haben wir als Figurentheater erfahren. Wir werden als Theater nicht ernst genommen, obwohl wir unglaublich viel touren. Auch Förderinstitutionen belächeln uns noch. Deswegen haben wir eigene Netzwerke aufgebaut.[208]

Gerade vor dem Hintergrund der Wichtigkeit des Figuren- und Objekttheaters in Mitteldeutschland und insbesondere in den ländlichen Regionen wirken solche eingeübten Ausschlussmechanismen wenig realitätsbezogen und lassen sich nur durch gemeinsame Anstrengungen durchbrechen.

Aus dem Bedarf heraus agieren – das scheint sich als Grundannahme in vielen Kooperationen und Projekten wiederzufinden. Durch junge Kollektive, die aus Orten wie Berlin oder Hildesheim nach Leipzig gekommen sind, ist aus dem Bedürfnis nach Austausch und gegenseitiger Unterstützung auch eine gemeinsame Verständigung unter lokalen Künstler*innen entstanden, die sich in der Folge auch in kulturpolitischen Aktionen formuliert. Ein Generationswechsel und eine wachsende Freie Szene auch in den peripherisierten Räumen helfen, festgefahrene (Verhaltens-)Strukturen aufzubrechen, und tragen zur Überwindung von Ost-West-Kategorisierungen bei, wie Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leiterin des LOFFT, beschreibt:

> Die Hildesheimer Kollektive, wie beispielsweise die *Soziale Fiktion* oder *Syndikat Gefährliche Liebschaften*, haben ein neues Miteinander unter den Kunstschaffenden in Leipzig geschaffen. Ein intensiverer Austausch zwischen den verschiedensten Kollektiven und Kunstschaffenden findet statt. Sie versuchen, sich gegenseitig zu unterstützen. Ebenso wurde eine neue kulturpolitische Motivation durch die neue Generation Kunstschaffender angeregt. Es gilt weiterhin, ein neues Verständnis von der Freien Szene als institutionalisierte Freie Szene zu stärken und somit auch mit Förderinstitutionen in den stetigen Dialog zu treten.[209]

207 Vgl. Zadow, Heike: Fokusgruppengespräch Sachsen.

208 Klinkenberg, Jonas: Fokusgruppengespräch Leipzig mit dem Hinweis auf das #TakeNote-geförderte Projekt *Allianz internationaler Produktionshäuser für Figurentheater*.

209 Lessel, Anne-Cathrin: Fokusgruppengespräch Leipzig.

Durch die Bündelung von gemeinsamen Interessen werden vereinzelte Künstler*innen sichtbar und können ihre Bedarfe politisch formulieren. Bisher scheint diese gemeinsame Kraft allerdings oftmals lokal beschränkt zu bleiben. Verschiedene Gesprächspartner*innen aus Dresden, Leipzig oder Chemnitz wiesen auf den fehlenden Austausch von Künstler*innen und Interessenvertretungen zwischen den Städten, aber auch mit Blick auf die ländlichen Räume in Sachsen hin.[210] Hier liegt ein bisher ungenutztes Potenzial, da viele Aushandlungsprozesse, die die Freien Darstellenden Künste durchlaufen, mitunter übertragbar sind und damit gemeinsam stärker kulturpolitisch platzierbar wären. Ehrenamtliche Lobbyarbeit, die Akteur*innen über ihre eigentliche künstlerische Arbeit hinaus leisten, wird oft nur lokal wahrgenommen und braucht den persönlichen Kontakt. Aufseiten der Kulturpolitik herrscht teils Unklarheit über die Notwendigkeiten der Freien Darstellenden Künste. So fordert die Künstlerin Cindy Hammer aus Dresden:

> Es muss auf Bedarfe der vorhandenen Strukturen und der Künstler*innen geachtet werden. Stattdessen werden oft einfach Förderstrukturen von anderen Kommunen kopiert. Förderungen sollten gemeinsam gestaltet werden.[211]

Im Sinne dieses Plädoyers wurde in Leipzig beispielsweise eine AG Kooperationen mit verschiedenen Vertreter*innen der städtischen Theater, der Freien Darstellenden Künste und dem Kulturdezernat, unter Leitung der seit 2016 im Amt befindlichen Kulturdezernentin Dr. Skadi Jennicke, gegründet, um den Dialog über gemeinsame Kooperationsformate anzustoßen. Doch nicht nur in solchen Formaten zwischen Kulturpolitik, Freier Szene und städtischen Betrieben, auch in der Freien Szene selbst zeigen sich unterschiedliche Ziele und Ansprüche mit Bezug auf Kooperationen und Forderungen, wie Michael Wehren von der freien Theatergruppe *friendly fire* unterstreicht:

> Zu der Zeit hat sich für mich bei Treffen der Freien Szene gezeigt, dass sich da etwas verändert. Manche Akteure wollten vor allem noch immer Anerkennung als Künstler durch oder von den Stadttheatern. Und anderen, inklusive mir, denen war diese Anerkennung eher egal oder sie haben sie vorausgesetzt, und da ging es vielmehr um konkrete Forderungen. Um professionell freies Theater zu produzieren, braucht es Ressourcen. Und dann braucht es politische Entscheidungen, wie es mit diesen Ressourcen ausschaut.[212]

Die Spielstätte Residenz des Schauspiel Leipzig unter der Leitung von Thomas Frank, die, wie auf der Internetseite programmatisch formuliert, »ausschließlich frei produzierten Projekten zur Verfügung steht«[213], reagiert auf eigene Art und Weise auf einen Teil der geäußerten Bedarfe. »Die Residenz«, so dort weiter, »ist ein Labor für experimentelle Theaterformen, eine Produktionseinheit für offene Prozesse und ein Netzwerkknoten, der an internationale Koproduktionszusammenhänge anknüpft«.

---

210 Zum Beispiel Fokusgruppengespräch Sachsen; Fokusgruppengespräch Leipzig; Expert*inneninterview Chemnitz.

211 Hammer, Cindy: Fokusgruppengespräch Sachsen.

212 Wehren, Michael: Fokusgruppengespräch Leipzig.

213 Hier und für das folgende Zitat s. Residenz Schauspiel Leipzig. URL: https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/angst-oder-liebe/residenz/ [12.10.2021].

Das jüngst aufgesetzte *Katapult*-Programm, eine Kooperation zwischen der Residenz des Schauspiel Leipzig, der Off-Theaterbühne Schaubühne Lindenfels und dem LOFFT, bei der sechs Performancearbeiten im Rahmen einer offenen Ausschreibung ausgewählt und mit einer Probenresidenz an einem der drei Häuser und einer für alle gleich hohen Ko-Finanzierung unterstützt werden, führt die Bemühungen weiter.[214] Derartige Kooperationsmodelle, die eine über Einzelinstitutionen hinausgehende breitere infrastrukturelle Grundversorgung für künstlerisches Arbeiten anbieten, wären auch an anderen Orten bzw. über innerstädtische Vernetzungen hinaus wünschenswert. Dabei sollten für eine nachhaltige Strukturänderung nicht nur einzelne Künstler*innen oder Spielstätten gefördert werden, sondern auch den Austausch und Wissenstransfer vorantreibende Netzwerke.[215]

3.7 Kooperationsförderung: *Verbindungen fördern* und #TakeNote

Die Dringlichkeit alternativer Förderformen jenseits von Einzelprojekten bzw. einzelnen Institutionen ist als Bedarf von der Szene mittlerweile klar formuliert worden und fand auch Gehör bei der Kulturpolitik. So bewilligte ein Beschluss des Deutschen Bundestages im November 2019 die Förderung des vom Bundesverband Freie Darstellende Künste (*BFDK*) entwickelten Programms *Verbindungen fördern* durch die BKM von 2020 bis 2024. In Ergänzung zur Förderung des Bündnisses internationaler Produktionshäuser wurde damit vom Bund ein klares Signal für die bundesweite Stärkung kooperativer Strukturen in den Freien Darstellenden Künsten ausgesendet. *Verbindungen fördern* kann explizit als Kooperationsförderung betrachtet werden, die auf die Bildung und nachhaltige Sicherung überregionaler Netzwerke und Bündnisse abzielt. Trägt das Programm der Tatsache Rechnung, dass den Freien Darstellenden Künsten überregionale Zusammenarbeit inhärent ist und Bündnisse bereits seit Jahren bundesweit agieren, es jedoch an strukturellen Förderungen zu deren Verstetigung mangelt, so soll es vor allem eine kontinuierliche inhaltliche Zusammenarbeit ermöglichen, wie die damalige Vorsitzende des *BFDK* und heutige Programmdirektorin des LAFT Berlin Janina Benduski mitteilte:

> Die Arbeitspraxis in der Freien Szene überschreitet schon lange regionale Grenzen. Bislang gab es allerdings kaum Möglichkeiten, diese Arbeitspraxis zu finanzieren. Mit »Verbindungen fördern« reagieren wir auf eine dringliche Leerstelle – in einer Zeit, in der überregionale Verbindungen und offener Austausch durch Kontaktbeschränkungen besonders eingeschränkt sind.[216]

Unterstützt wird damit insbesondere auch ein Wissenstransfer zwischen den Kooperationspartner*innen und Zusammenschlüssen durch begleitende Fachtagungen und

---

214 Vgl. Katapult Schauspiel Leipzig URL: https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/a-z/katapult-ppl/ [12.10.2021].

215 Vgl. Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V.

216 Benduski, Jania. In: Pressemitteilung des BFDK vom 25.02.2021. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/service/publikationen/presse/3290-foerderprogramm-verbindungen-foerdern-zur-staerkung-ueberregionaler-zusammenarbeit-angelaufen-vier-bundesweite-zusammenschluesse-erhalten-substanzielle-unterstuetzung-fuer-drei-jahre.html [12.10.2021].

Workshops sowie die Rückkopplung an die lokale als auch die Bundesebene. Damit werde, so die Geschäftsführung des *BFDK*, als Ergebnis eines jahrelangen kulturpolitischen Diskurses und der Bedarfsanalyse in Strukturen investiert, die wiederum Veränderungen in der Förderlandschaft ankurbeln sollen.[217] Auf diese Weise lassen sich regional erprobte Arbeitsweisen und Ästhetiken in andere Regionen übertragen und dort ggf. weiterentwickeln, wobei im Ergebnis besonders auch strukturschwächere Regionen von bundesweiten Entwicklungen profitieren sollen.

Mit einem Gesamtvolumen von knapp 16 Mio. € und einer Laufzeit von zunächst fünf Jahren will *Verbindungen fördern* überregionale und internationale Kooperationsfähigkeit in den Freien Darstellenden Künsten nachhaltig stärken. In einer Pilotphase ab 2021 werden zunächst die vier überregionalen Netzwerke und Bündnisse Festivalfriends – ein Verbund regionaler Festivals der Freien Darstellenden Künste, flausen+, FREISCHWIMMEN und das Netzwerk Freier Theater mit jeweils 500.000 € pro Spielzeit über drei Jahre gefördert. Involviert sind mehr als 55 Produktionsorte, Spielstätten und Festivals sowie die mit ihnen verbundenen Künstler*innen, die auf diese Weise von der Bundesförderung erreicht werden.

Die vier Zusammenschlüsse sollen durch überregionale Kooperationsvorhaben bundesweite Impulse setzen. Die regional entstandenen Ansätze werden zunächst genutzt, um Wissen für Künstler*innen zur Verfügung zu stellen und lokale Strukturen zu stärken. Dies ist vor dem Hintergrund der Auswirkungen der Pandemie umso wichtiger geworden und trägt auch dazu bei, die strukturellen Unterschiede zwischen den alten und neuen Bundesländern, aber auch zwischen Ballungszentren und den sogenannten ländlichen Räumen zu überwinden. Durch eine Teilung in eine erste Förderphase, in der bereits bestehende Netzwerke berücksichtigt werden, und eine zweite Förderphase, die vor allem für neue oder noch wenig etablierte Netzwerke vorgesehen ist, sollen auch diejenigen zur Kooperation befähigt werden, denen bisher die Mittel und Ressourcen gefehlt haben.[218] Kann *Verbindungen fördern* zunächst nur ein Modellprojekt sein und nicht flächendeckend wirken, so lassen sich daran dennoch zukünftige Effekte einer Erhöhung der Kooperationsfähigkeit erkennen und Ableitungen für weitere Förderprogramme destillieren.

Ein bereits zu benennendes konkretes Ergebnis ist die Notwendigkeit der Ausarbeitung von Strategien und Zielen der Kooperationsarbeit nicht nur innerhalb der einzelnen Netzwerke, sondern auch gegenüber den Fördermittelgeber*innen. In der Verbindung verschiedener Netzwerke in ihren Unterschieden, spezifischen Stärken und Kompetenzen liegt wiederum ein Potenzial, das flächendeckend in die Szene ausstrahlen könnte.[219] *Verbindungen fördern* unterstützt Netzwerke und Verbünde zudem bei der Erweiterung ihrer administrativen Kernkompetenzen, um zukünftig den Ansprüchen der Förderlandschaft besser entsprechen zu können. Indem es vor allem kleinere und mittlere Netzwerke unterstützt, die durch ihre Arbeitspraxis überregional arbeiten oder wirken,

217 Vgl. Expert*inneninterview BFDK.

218 Vgl. ebd.

219 Vgl. Bergmann, Holger: Expert*inneninterview mit Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste e. V., am 17.08.2021 (Gedankenprotokoll).

greift das Förderprogramm an einer Leerstelle in der Förderung, die zwar durch Ressourcen der Kommunen und Länder gedeckt werden sollte, welche dazu aber oft nicht in der Lage sind. Durch langfristige Strukturförderung an diesen zentralen Schaltstellen, die viele unterschiedliche Künstler*innen erreichen, können die Freien Darstellenden Künste nachhaltig bundesweit und insbesondere in strukturschwachen Regionen gestärkt werden. Da sich das Programm aktuell in seiner Pilotphase befindet, bleibt abzuwarten, welche Akteur*innen in der zweiten Förderphase unterstützt werden.

Darüber hinaus kommt der *BFDK* als Dachverband und Interessenvertretung mit diesem Programm einer Kooperationsförderung seiner vordringlichsten Aufgabe besonders nah und erweitert sein kulturpolitisches Handlungsrepertoire. Der *BFDK* selbst basiert wesentlich auf Kooperation und ist zur Erfüllung seiner Aufgaben auf die Zusammenarbeit mit den Landesverbänden und assoziierten Mitgliedern angewiesen, die wiederum als Partner*innen der Künstler*innen und Häuser Aufträge formulieren, in deren Sinn der *BFDK* agiert. Damit verbinde sich, so Geschäftsführer Helge-Björn Meyer, ein kulturpolitisches Verständnis von Kooperation als permanente Kommunikation in beide Richtungen, das eben gerade aus den Freien Darstellenden Künsten komme, die sich im Unterschied zu den institutionalisierten Theatermacher*innen der Stadt- und Staatstheater ihre Struktur selber schaffen.[220] Gleichzeitig beschreibt er eine zweite Ebene:

> Wir sind dafür da, Bedingungen für Kooperation im künstlerischen Bereich zu schaffen, sie zu unterstützen. Das heißt, dass auskömmliche Förderhöhen da sind, dass passende Förderinstrumente geschaffen werden, die Kooperationsfähigkeit erhöht wird, dass also auch Förderinstrumente für die Unterstützung von überregionalen Kooperationen, aber auch von urbanen und ländlichen Räumen in die Wege geleitet und eingerichtet werden […]. Unsere Arbeit besteht in einer Kooperationsarbeit auf kulturpolitischer Ebene.[221]

Schließt das diverse Vertretungen in der Allianz der Freien Künste, im Kulturrat, im Aktionsbündnis Darstellende Künste, aber auch im internationalen Kontext wie dem Europäischen Theaterforum ein, so sei in den vergangenen Jahren zudem ein sehr starkes Netzwerk kulturpolitischer Kooperationen im Sinne eines regelmäßigen Austauschs mit den kulturpolitischen Sprecher*innen der Parteien im Bundestag, aber auch mit dem *Fonds* und der BKM entstanden. Darauf konnte insbesondere in der Krisensituation der COVID-19-Pandemie aufgebaut werden. Durch die bereits erfolgte Kommunikation und das dabei aufgebaute Vertrauen konnte die Zusammenarbeit für beide Seiten gewinnbringend intensiviert werden, stabilisierend wirken und zur Sichtbarkeit und Arbeitsfähigkeit der Szene beitragen. So konnte mit den Stipendien der NEUSTART-KULTUR-Förderung teilweise auch eine neue, erweiterte Klientel erreicht werden, die bisher kaum oder wenig Zugang zu öffentlicher Förderung hatte und durchs Raster gefallen ist, teils aufgrund mangelnder Abstimmung zwischen Bund, Ländern und Kommunen.[222]

Ganz im Sinne der Idee von *Verbindungen fördern* war auch das Förderprogramm #TakeNote als Teil des Maßnahmenpakets NEUSTART KULTUR in der COVID-19-Pandemie

---

220 Vgl. Meyer, Helge-Björn: Expert*inneninterview BFDK.

221 Ebd.

222 Ebd.

konzipiert. Es umfasste eine Förderung für ein (digitales) Kooperationsvorhaben von Produktionsorten, Netzwerken und/oder Festivals und hatte das Ziel, den Auf- bzw. Ausbau von Kooperationen und den Wissenstransfer zwischen Kooperationspartner*innen zu fördern.[223] Förderfähig waren dabei Produktionsorte, Festivals, gemeinnützige Institutionen und Vereine, die jedoch nicht überwiegend kontinuierlich öffentlich (institutionell) grundgefördert sein durften. Die Vorhaben mussten mindestens eine größere Diskussions- oder Informationsveranstaltung, einen Kongress, Weiterbildungen oder künstlerische Austauschformate beinhalten und dabei von bundesweiter Relevanz sein. Von den 113 bis November 2020 eingereichten Projekten wurden 51 Anträge bewilligt und eine Fördersumme von insgesamt 3.079.800 € vergeben.[224]

Im Zuge dieser Teilstudie wurden Expert*inneninterviews mit Vertreter*innen von verschiedenen Projekten der #TakeNote-Förderung geführt, die insbesondere nach kooperativem Arbeiten in strukturschwächeren Regionen bzw. bundeslandübergreifenden Kooperationen befragt wurden. Im Folgenden werden exemplarisch zwei Projekte vorgestellt, um einige der Effekte für die beteiligten Kooperationspartner*innen und Regionen zu verdeutlichen.

Das Projekt *Brandenburger Spielorte entwickeln* wurde vom theater.land e. V. gemeinsam mit dem Landesverband Freier Theater Brandenburg ins Leben gerufen, die seit Längerem nach Strategien für eine nachhaltige kulturelle Belebung in der Fläche des Landes suchen. Dazu wurden in allen 14 Landkreisen potenzielle Spielorte erfasst und ausgewertet. In Brandenburg, so die Initiator*innen, gebe es viele Spielorte mit Potenzialen für mehr Theater- und Tanzaufführungen, ebenso ein vielfältiges Angebot der Freien Darstellenden Künste. Oftmals fehle es jedoch den einen an künstlerischem Programm und den anderen an geeigneten Spielorten, gerade auch für Folgeauftritte nach der ersten – und viel zu oft einzigen – Aufführung eines Projekts. Ziel dieses #TakeNote-Projekts war es entsprechend, einen digitalen Bühnenatlas als zentrales Verzeichnis anzulegen, um Vernetzung, Kooperation und Kollaboration zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen zu vereinfachen und anzuregen. Dafür trat das Projekt *Brandenburger Spielorte entwickeln* in einen Dialog mit kulturpolitischen Vertreter*innen der Landkreise, Akteur*innen der Freien Theater und Betreiber*innen von Spielstätten, um Handlungsempfehlungen abzuleiten. Die Recherche wurde durch weitere Expert*innen aus Politik, Kultur, Regionalentwicklung und Tourismus flankiert.

Um nachhaltige Netzwerkstrukturen aufzubauen, wurde nach potenziellen Spielorten in Brandenburg gefahndet, um durch die Etablierung persönlicher Kontakte wie auch eine strategische Erfassung der Stärken und Schwächen der Spielorte eine Grundlage für längerfristige Beziehungen zu schaffen.[225] Die Initiator*innen berichteten von neuen Partner*innen und Herausforderungen und beschrieben den Lerneffekt während der Durchführung des Projekts, das vor der jetzigen Förderung schon länger in Planung gewesen war. Durch die Bewilligung im Rahmen von #TakeNote konnte das Projekt seine Personalkapazitäten erweitern und abgesicherter agieren. Trotzdem besteht, um alle

223 Vgl. Bergmann (Hg.) (2021b). 42.

224 Vgl. ebd.

225 Vgl. hier und im Folgenden Expert*inneninterview #TakeNote 1.

Ziele zu erreichen, die Notwendigkeit einer langfristigen Förderung, denn, so die Projektverantwortlichen, Netzwerkarbeit in strukturschwächeren Gebieten, in denen entweder keine oder eine kaum mehr vorhandene Infrastruktur vorzufinden sei, stelle sich als besonders mühsam und zäh dar. Das Auffinden und die Kontaktaufnahme zu den Spielorten seien zusätzlich dadurch erschwert worden, dass teilweise die verantwortlichen Ansprechpartner*innen fehlten.

Erfordern derartige Netzwerkprojekte viel Planung und personelle Ressourcen in der Vermittlung, so ist es genau diese Kooperationsarbeit, die, wenn auskömmlich finanziert und nicht nur ehrenamtlich umgesetzt, die Grundlage für stabile und nachhaltige Strukturen bieten kann. Die Anbahnung von Kooperationen in diesem Projekt verdeutlichte darüber hinaus exemplarisch ein typisches Problem in der Kooperationsarbeit jenseits der Metropolen: Es braucht zunächst passende Ansprechpartner*innen, die, wenn selbst nicht öffentlich sichtbar, erst einmal gefunden werden müssen. Unvorhergesehenes und Unwägbarkeiten in den Prozessen sollten in der Förderung eingepreist sein, ist der Mehrwert doch die zukünftige Arbeitsgrundlage für zahlreiche Künstler*innen. Findungsprozesse, die Teil jeder Kooperation sind und sein müssen, sollten insbesondere dann finanziell unterstützt werden, wenn neue Infrastruktur aufgebaut werden muss.

Obwohl die #TakeNote-Förderung während der Pandemie eine Förderung ohne große Zugangsbeschränkungen ermöglicht hat, gab es dennoch exkludierende Kriterien vor allem bereits institutionell Geförderter, sodass die Mittel tatsächlich auch in die Verbesserung der Strukturen derer fließen konnten, die für ihre Infrastruktur kaum Mittel zur Verfügung haben. Wie bei #TakeCare wurden so auch Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste erreicht, die sonst nicht gefördert werden. Aber auch hier ist die Vermittlungsarbeit der Landesverbände nicht zu unterschätzen, die nach eigener Aussage ihre Mitglieder überhaupt erst auf die Ausschreibung aufmerksam gemacht haben, die – gerade in Brandenburg – von der Möglichkeit einer Förderung nahezu überrascht schienen.[226] Die #TakeNote-Förderung war eine schnelle Antwort auf eine sehr akute Krise, doch gilt es jetzt, die sich als tragfähig erwiesenen Aspekte in zukünftige und nachhaltige paritätische Fördermodelle zu überführen. #TakeNote liefert dafür einige gute Ansätze.

Das zweite #TakeNote-geförderte Projekt, mit dessen Verantwortlichen im Zuge dieser Teilstudie ein Expert*inneninterview geführt wurde, ist *rÜBERBLICK – Kulturaustausch*, ein Projekt des Landesverbandes Mecklenburg-Vorpommern e. V. in Zusammenarbeit mit dem Netzwerk Freie Szene Saar e. V. In diesem Projekt haben sich die beiden Landesverbände Mecklenburg-Vorpommerns und des Saarlands zusammengefunden, um einen Austausch und Wissenstransfer untereinander herzustellen und dadurch beide Netzwerke zu stärken. Aus der Erfahrung der Arbeit des LAFT MV berichtete die Projektverantwortliche Jana Sonnenberg, dass Künstler*innen in ländlichen Räumen in der Regel nicht von Förderung, sondern von Einnahmen leben und kaum gefördert werden.[227] Hieran lässt sich erkennen, dass die Finanzierungsstrategien von Künstler*innen oft flexibel auf die Bedingungen vor Ort reagieren müssen. Die Kooperationspartner*innen stammen aus ähnlich strukturschwachen Regionen und kämpfen mit einer vergleichsweise unterfinanzierten Förderstruktur. Durch den

226 Vgl. ebd.

227 Vgl. Sonnenberg, Jana: Expert*inneninterview #TakeNote 2.

gegenseitigen Besuch, das Vorstellen der eigenen Arbeitsweise und das Knüpfen von neuen Beziehungen zwischen Künstler*innen, Landesverbänden und potenziellen zukünftigen Kooperationspartner*innen erhielten beide Verbände die Chance, ihre bisherigen Strategien in Bezug auf Struktur, Kulturpolitik und Spielorte zu reflektieren, zu vergleichen und weiterzuentwickeln. Im Projekt *rÜBERBLICK – Kulturaustausch* geschah dies offenbar auf eine spielerische Art und Weise, die die Besonderheiten der jeweiligen Landesverbände und ihrer Mitglieder berücksichtigte. Auf der Webseite, die das Projekt dokumentiert, wird die Abschlussveranstaltung wie folgt beschrieben:

> Die Spielorterfahrungen werden ausgewertet, Möglichkeiten zur Erschließung neuer Spielräume werden formuliert – Zwei Landesverbände entwerfen gemeinsame Strategien für eine Verbesserung der kulturpolitischen Rahmenbedingungen – Besonderheiten der Arbeit der Freien Darstellenden Künste in überwiegend ländlich geprägten Regionen werden herausgearbeitet – Netzwerkstrategien für eine nachhaltige Zusammenarbeit der beiden LVs werden entwickelt – Aufbau von künstlerischen Kooperationen.[228]

Viele der hier beschriebenen Effekte beschränken sich nicht nur auf einen einmaligen Wissenstransfer, sondern sind der Beginn für eine nachhaltige Verbesserung der eigenen Arbeitsweisen und -prozesse. Akteur*innen, die aus einer Randlage heraus agieren und deshalb selten die Gelegenheit bekommen, sich derart intensiv mit entfernten ›Leidensgefährt*innen‹ auszutauschen, können gemeinsam überregional anwendbare Strategien entwickeln. Synergieeffekte wurden geschaffen, die beiden Regionen dauerhaft nutzen und die potenziell auch auf andere Regionen übertragbar sind. So äußerte Sonnenberg im Gespräch:

> Unser Projekt war ein Erfolgserlebnis mithilfe von #TakeNote. Wenn sich Menschen begegnen und Lust auf eine Kooperation haben, entstehen magische Momente und genau das wurde durch #TakeNote gefördert.[229]

Durch die #TakeNote-Förderung hatten die beiden Landesverbände endlich die nötige Zeit zur Entwicklung eines Kooperationsvorhabens, ohne den Druck zu haben, am Ende ein Ergebnis vorstellen zu müssen, aber dennoch bezahlt zu werden. Beide Verbände wünschen sich, dass das Projekt im Großen fortgesetzt werden kann, bräuchten dafür jedoch eine längerfristige Förderung genau dieser Art.[230]

Beide hier beschriebenen Projekte eint das Moment einer Potenzialanalyse. Auch wenn die #TakeNote-Förderung aus der COVID-19-Pandemie heraus entwickelt und umgesetzt wurde, lässt sich beobachten, dass viele der geförderten Projekte letztlich auf Langfristigkeit abzielen. Anders als bei *Verbindungen fördern*, das kooperative Zusammenschlüsse fördert, werden bei #TakeNote kooperative Einzelprojekte bzw. Veranstaltungen gefördert, die aber durchaus längerfristige Effekte haben können. Daran lässt sich erkennen, dass auch kurzfristige Projekte, die von dauerhaft agierenden Akteur*innen in vermittelnden Positionen, in diesen beiden Beispielen also

---

228 URL: rÜBERBLICK – Kulturaustausch https://laftmv.de/rueberblick/das-projekt/ [12.10.2021].

229 Sonnenberg, Jana: Expert*inneninterview #TakeNote 2.

230 Vgl. ebd.

Landesverbänden, umgesetzt werden, grundlegende Strukturen verändern können. In ähnlicher Weise ist auch das #TakeNote-Projekt zur Entwicklung eines ost- und mitteldeutschen Netzwerkes der Freien Darstellenden Künste des Landesverbands der Freien Theater in Sachsen e. V. konzipiert, in dem sich vier Landesverbände (Brandenburg, Sachsen-Anhalt, Thüringen und Sachsen) zusammengeschlossen haben, »um ihre Expertisen auszutauschen und sie nachhaltig für die jeweiligen Szenen vor Ort einzusetzen«[231]. Fraglich bleibt jedoch, inwiefern eigentlich langfristig geplante Kooperationen, die beispielsweise durch die #TakeNote-Förderung angestoßen wurden, fortgesetzt werden können. Von unseren Gesprächspartner*innen wurde immer wieder betont, dass jetzt der Zeitpunkt erreicht sei, wirklich effektiv weiterarbeiten zu können, sofern eine weitere Finanzierung gefunden werden könne.[232] Da voraussichtlich nur ein Bruchteil der Projekte im Programm *Verbindungen fördern* fortgesetzt werden kann, besteht die Gefahr, dass hier aufgerufene Perspektiven nach der Förderung nicht weiter verfolgt bzw. realisiert werden können. Gerade für Projekte, deren strukturelle Folgen den Freien Darstellenden Künsten flächendeckend zugutekommen, müssen Strategien der langfristigen Förderbarkeit, auch im Verbund mit den Ländern, entwickelt werden.

Durch die Pandemie ist ein wachsendes solidarisches Miteinander der Freien Darstellenden Künste und eine ganz neue Perspektive auf Förderstrukturen entstanden. Helfen die NEUSTAR- KULTUR-Programme vonseiten des Bundes für den Moment, so ist noch nicht absehbar, inwiefern die Kommunen und Länder sich verpflichtet bzw. in der Lage fühlen, diese Fäden aufzunehmen. Deshalb müssen die Dialoge mit den Kommunen und Ländern weitergeführt und diese in die Kooperationsarbeit mit eingebunden werden. Um alle Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste einzubeziehen, müssen sich die neuen und noch zu gründende Netzwerke gut koordinieren und abstimmen, damit miteinander kooperiert anstatt untereinander konkurriert wird. Durch die Ausbildung intelligenter Netzwerke, die über ihre Akteur*innen synergetisch zusammenarbeiten, könnte auch die stärkere Vernetzung der Förderlandschaft, wie sie laut Holger Bergmann der *Fonds* bereits anstrebt, weiter ausgebaut werden.[233]

4 Lücken im (Förder-)System

In der Krisensituation der COVID-19-Pandemie griff das Bundesprogramm NEUSTART KULTUR an Stellen, die sich durch eingeschränkte oder ausgesetzte Arbeitsmöglichkeiten für viele Akteur*innen im Feld der Freien Darstellenden Künste schmerzlich auftaten. Durch Stipendien, Kooperations- und Netzwerkförderung, Konzeptionsförderungen u.Ä. konnte, angepasst an die konkreten Einschränkungen und täglich sich neu manifestierenden Einschnitte, produktiv weitergearbeitet werden. Hier sprang der Bund

231 Entscheidung #TakeNote-Förderung. URL: https://www.fonds-daku.de/entscheidung-takenote/ [12.10.2021]. Siehe weitergehend auch deren *Konferenz der Visionen*. URL: https://konferenz-der-visionen.de/ [12.10.2021].

232 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1.

233 Vgl. Bergmann, Holger: Expert*inneninterview.

über NEUSTART KULTUR mit großen Summen ein, für deren Verteilung er sich allerdings Unterstützung bei bereits bestehenden, aus der Szene gewachsenen Strukturen suchen musste. Bereits vor der Pandemie hat im Zuge eines gesellschaftlichen Wandels und eines sich formierenden neuen Selbstverständnisses der Freien Darstellenden Künste der Umbau der Förderlandschaft begonnen. Als besonders hilfreich stellt sich hier die Stärkung der kooperativen Netzwerke und Verbünde heraus, wie beispielsweise des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (BiP), des Dachverbandes Tanz Deutschland (DTD) oder des flausen+bundesnetzwerks, auf die in der Krise zurückgegriffen werden konnte.

Die Förderpakete während der Pandemie haben ganz im Sinne dieses Umbaus der Förderlandschaft viele Forderungen aus den BUNDESFOREN des *Fonds* und des *BFDK* aufgegriffen, indem sie alternative Formate zur Einzelprojektförderung anboten. So konnte die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Häusern, Netzwerken und Förderinstitutionen als bewusst gelebte Praxis der Kooperation realisiert werden. Die institutionellen Strukturen ermöglichten die Stärkung der Akteur*innen durch Administrations- und Produktionsstrukturen sowie durch die Eröffnung sinnstiftender Perspektiven. Doch wurden diese Programme unter Zeitdruck entwickelt und umgesetzt und sind als Not- und Rettungsprogramme schon intrinsisch nicht langfristig konzipiert. In vielen unserer Gespräche schwang dementsprechend auch die Sorge mit, wie es nach der Pandemie weitergehen wird und ob erneut knappe Kassen ein Zurückfallen in die alten Krisenmuster nach sich ziehen werden, falls der Bund erwartet, dass Kommunen und Länder die Förderung übernehmen. Vielen unserer Gesprächspartner*innen erschienen angesichts dieses drohenden Szenarios insbesondere Kooperationen als probates und notwendiges Mittel, um auch nach der Krise arbeitsfähig zu bleiben. Im Folgenden sollen deshalb diejenigen Lücken im Fördersystem der Freien Darstellenden Künste benannt werden, die sich während bzw. auch schon vor der COVID-19-Pandemie gezeigt haben und möglicherweise durch Kooperationen und Kooperationsförderformate abgemildert oder behoben werden können.

4.1 Diverse Lebensrealitäten

Biografische Wege von Akteur*innen in den Freien Darstellenden Künsten gestalten sich äußerst divers und verlaufen nicht unbedingt linear. In Gesprächen, die im Rahmen der Arbeitstagung *Die Institutionalisierung der Freien Szene*, die im Juli 2021 am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig stattgefunden hat, geführt wurden, berichteten Künstler*innen, Fördernde und Theaterleiter*innen von ihren jeweiligen Zugängen zu diesem Feld, die oft von persönlichen Entscheidungen, Begegnungen oder Brüchen geprägt waren.[234] Aus ihnen ergaben sich zwar einerseits weiterführende Ein-

234 Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 1 im Rahmen der Arbeitstagung *Die Institutionalisierung der Freien Szene* mit Irina Pauls, Choreografin in Leipzig, Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste e. V. in Berlin, Martin Heering, Verwaltungs- und kaufmännischer Leiter von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden und Patrick Primavesi, Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig, am 19.07.2021 (Gedankenprotokoll) und Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 2 im Rahmen der Arbeitstagung *Die Institutionalisierung der Freien Szene* mit Amelie Deuflhard, Künstlerische Leitung und Intendantin Kampnagel in Ham-

blicke in die Entwicklungen und den Wandel der Szene, andererseits offenbarten sich auch ganz konkrete Problemstellungen, die sich auf die Handlungs- und Überlebensfähigkeit selbstständig tätiger Akteur*innen auswirken: Schwankungen im Arbeitsvermögen, beispielsweise durch Familiengründung, Krankheit, Care-Arbeit, Behinderung oder Alter, entsprechen der Lebensrealität vieler Künstler*innen – auch unabhängig von Krisenzeiten. Daher ist es dringend geboten, künstlerische Arbeit, gerade auch in den Freien Darstellenden Künsten, nicht nur als selbstbeauftragte Verwirklichung, sondern als wichtigen Beitrag zu Kultur und Gesellschaft zu begreifen und deren Akteur*innen entsprechend sozial zu stützen und – wenn nötig – auch aufzufangen. Hierfür ist u.a. ein Umdenken in der Förderpraxis notwendig. Die positive Resonanz auf verschiedene Maßnahmen, die durch NEUSTART KULTUR realisiert wurden, legt nahe, dass diese unbedingt weiter ausgebaut werden und auch Eingang in die regulären Förderprogramme von Bund, Ländern und Kommunen finden sollten. Nachhaltige und langfristige Kokreations- und Koproduktionsförderung können ein maßgeblicher Teil davon werden, wenn sie alle Beteiligten in ihrer konkreten Lebens- und Arbeitssituation berücksichtigen und entsprechende »Lücken« in der Kooperationsbefähigung schließen.

Dabei ist eine grundlegende Erkenntnis, dass die Förderung von Künstler*innen in ihren jeweiligen Karrierephasen insbesondere durch eine gestärkte und verstetigte Kooperation mit bereits etablierten institutionellen Partner*innen gewährleistet werden kann. Idealerweise sollte diese Zusammenarbeit geprägt sein von einer solidarischen Praxis, die die Bedingungen und die Durchführung von Kooperationen kontinuierlich aushandelt, unter Berücksichtigung der Machtverhältnisse zwischen den einzelnen Kooperationspartner*innen. Es existiert häufig noch immer eine Dysbalance zwischen der Eigenwahrnehmung der Produktionshäuser, die sich als Unterstützer*innen, Partner*innen und Fördernde der Künstler*innen verstehen, und dem realen Beziehungsgefälle, das sich durch die unterschiedliche Machtverteilung zwischen Häusern und Künstler*innen ergibt. In der Aushandlung der Zusammenarbeit befinden sich die institutionell abgesicherten Häuser meist in der stärkeren Position, da sie über mehr Ressourcen verfügen. Sie können die Bedingungen der Kooperation bestimmen und tragen weniger persönliches Risiko als die Künstler*innen. Auch wenn die Häuser auf die Künstler*innen angewiesen sind, haben sie doch die Möglichkeit, relativ frei zu entscheiden, wen sie in ihre Programme aufnehmen wollen und wen nicht. Aus Perspektive der Häuser erscheint die Beziehung zwischen der eigenen Institution und Künstler*innen gleichberechtigt, schließlich bringen die Künstler*innen ihre Themen und Projekte mit ein. Im Gegenzug erhalten sie von den Häusern Ressourcen und Infrastruktur für ihre Produktionen, was die Künstler*innen jedoch in einer stärkeren Abhängigkeit von den Häusern hält und die Kooperationsbeziehung nicht ganz gleichberechtigt und ausgewogen erscheinen lässt. Entscheidend für das Gelingen einer solchen Zusammenarbeit sind genügend Zeit und Kapazitäten. Durch intensive Aushandlung der Bedingungen der Kooperation kann das Streitmoment produktiv gemacht

burg, Stefan Hilterhaus, Künstlerische Leitung und Intendant PACT Zollverein in Essen, Felix Worpenberg, Performer und Produktionsleiter, Bernd Schlenkrich, Geschäftsführer und Regisseur am Theater im Bauturm in Köln und Sebastian Weber, Choreograf in Leipzig, am 19.07.2021 (Gedankenprotokoll).

werden, sodass sich die Strukturen und Arbeitsbedingungen sowohl für Künstler*innen als auch für Produktionshäuser weiter verbessern und der jeweiligen Kooperation anpassen können. Wenn beide Seiten durch entsprechende Förderung grundlegend abgesichert sind und in ihrer Position bestärkt werden, können sie ihr volles Potenzial in die Koproduktion einbringen – sie werden zur Kooperation befähigt.

Ein wichtiger Baustein hierzu könnte für die beteiligten Künstler*innen die sogenannte Vertrauensförderung nach langjähriger erfolgreicher Arbeit bzw. eine besondere Förderung für bewährte Kooperationen etwa zwischen Gruppen und Produktionshäusern im Sinne eines *old friends support* darstellen, wie Monika Gintersdorfer auf dem BUNDESFORUM 2019 vorgeschlagen hat. Als Teil von NEUSTART KULTUR wurde in Form zahlreicher kurzfristiger Residenzförderungen im Programm der #TakeCare-Residenzen ein solches Förderformat bereits erprobt. Würde man dieses Modell über die Krisensituation hinaus weiter ausbauen, wären die Effekte, die eine solche Förderung zeitigen könnte, für die Einzelakteur*innen wie auch für die Institutionen auf mehreren Ebenen wirksam: Zum Ersten könnte sich nachhaltig die immer noch untragbare Situation mangelnder sozialer und finanzieller Absicherung von Künstler*innen ändern. Zum Zweiten sollte innerhalb einer solchen Kooperationsförderung beiden Seiten, auch der institutionellen, finanzielle Unterstützung zukommen, um tatsächliche Zusammenarbeit im gegenseitigen Austausch der einzubringenden Ressourcen realisieren zu können. Und zum Dritten könnten solche längerfristigen Kooperationen auch künstlerisch-ästhetisch sowie pragmatisch Förderpraktiken auf längere Zeit austesten, entwickeln und auf unterschiedlichen Ebenen wieder in den Kulturbetrieb (Programme, Spielpläne, Begleitformate, Förderkonzepte etc.) einspeisen.

4.2 (Un-)Zugänglichkeiten

In den Gesprächen und Umfragen für diese Studie wurde gezielt auch nach Exklusionsmechanismen und Unzugänglichkeiten von Förderungen und Kooperationen gefragt. Dabei sind einige relevante Aspekte regelmäßig genannt worden, die die Kooperationsfähigkeit von Akteur*innen einschränken und in denen sich gesamtgesellschaftliche Fehlstellen widerspiegeln.

So fällt beispielsweise künstlerischer ›Nachwuchs‹ aus kooperativen Fördermodellen oftmals heraus, weil diese meist auf bereits vorhandene und kontinuierliche Zusammenarbeit als Basis der zu fördernden Kooperation setzen. Daher muss insbesondere für die noch nicht etablierten Künstler*innen der Weg zur Kooperation bereitet werden. Verschiedene Produktionshäuser wie das tanzhaus nrw oder das LOFFT nehmen sich dieses Problems bereits an, indem sie mehrstufige Fördermodelle entwickeln. Der deutliche Fokus auf die begleitende Entwicklung der angehenden Künstler*innen ermöglicht es ihnen, sich auszuprobieren und weiterzuentwickeln, anstatt sie lediglich finanziell, technisch oder räumlich zu unterstützen. Darin äußert sich ein verändertes Verständnis von Zusammenarbeit im Sinne einer wechselseitig gebenden und nehmenden kooperativen Praxis. Hier sind nicht nur die Künstler*innen aufgefordert, ihre Bedarfe auf unterschiedlichen Ebenen anzumelden und sich professionell weiterzubilden. Vielmehr ist ebenso die institutionelle Seite dazu angehalten, mit Qualifikationsangeboten auf die Bedürfnisse zu reagieren. Idealerweise erlangen Künstler*innen über die Netzwerke, die

die Häuser bereits aufgebaut haben, Zugang zu Gastspielen und neuen Kooperationspartner*innen. Alles in allem handelt es sich also um die Übernahme einer Mentor*innenschaft und längerfristigen Verantwortung der Häuser für die Künstler*innen, die diese in vielerlei Hinsicht dazu befähigen, künstlerisch zu arbeiten, sich zu professionalisieren und weiter zu vernetzen.

Des Weiteren befindet sich die Szene aktuell in einer Phase, in der die erste Generation der freien Theatermacher*innen vor der Herausforderung steht, ins Rentenalter einzutreten, sich dies aber häufig schlichtweg nicht leisten kann. Die Arbeitsverhältnisse in den Freien Darstellenden Künsten sind meist selbstbeauftragt und allzu oft prekär, wodurch keine Reserven fürs Alter aufgebaut werden können oder diese beispielsweise in der COVID-19-Pandemie bereits aufgebraucht wurden. Auch Altersdiskriminierung greift in diesem Kontext. Künstler*innen, die aufgrund ihres Alters schon sehr lange aktiv sind und nicht bei jeder Produktion der letzten (Antrags-)Mode hinterherlaufen können oder wollen, finden sich in vielen Ausschreibungen nicht wieder. Trotz einer Tendenz zu eher prozess- statt produktorientiertem künstlerischem Arbeiten gibt es durchaus Akteur*innen, die – aufgrund ihres Alters oder auch anderer konkreter Lebens- und Arbeitsumstände – für die Erstellung, Präsentation und Distribution auf eine längere ›Laufzeit‹ ihrer Projekte und Aufführungen angewiesen sind. Eine verbesserte Wiederaufnahmeförderung, quasi im Sinne eines *good product support*, würde diesen Realitäten Rechnung tragen. In Ergänzung sollte aber auch generationenübergreifend stärker forschungs- und prozessorientierte Arbeit angeregt und nach den spezifischen Erfordernissen älterer Künstler*innen gestaltet werden.

Doch nicht nur Alter kann exkludierend wirken. Auch Künstler*innen, die beispielsweise nicht in Deutschland gemeldet sind, nicht bei der Künstlersozialkasse versichert sind, mit Behinderungen leben und arbeiten, in Elternschaft gehen oder in ihrer Arbeitsweise von institutionellen Theaterproduktionen abweichen, erfahren häufig Diskriminierung und Exklusion.

Dies spiegelt sich vor allem in einem Verständnis von Förderung, das in den geführten Gesprächen und der Umfrage auffällig oft mit den Schlagworten Ressourcen, Geld, Zugänglichkeit, Abhängigkeit und Privilegien beschrieben wird. Exkludierende bzw. den Zugang erschwerende Strukturen finden sich z.B. in vielen Förderanträgen wieder. Sie sind in Anforderungen und Sprache oft nicht ausreichend an die mittlerweile diverse und heterogene Theaterszene und die Vielfalt der Akteur*innen angepasst und negieren dadurch künstlerische Freiheit und kontextabhängige Lebens- und Arbeitsbedingungen. Um Akteur*innen ohne akademische Ausbildung, spezifische kulturelle Sozialisation, die nötigen finanziellen Mittel oder Zugang zu besonderen Diskursen und Privilegien etc. nicht auszuschließen, muss in Zukunft viel aktiver, aufmerksamer und ernsthafter an niederschwelligeren und aufgeschlosseneren Angeboten gearbeitet werden.

Gerade an diesem Punkt kann und sollte Förderung von Kooperationen ansetzen, da sie notwendige Transformationsprozesse hin zu einer diverseren Gesellschaft und Kultur sowohl im Sinne einer nachhaltigen Konsolidierung maßgeblicher Errungenschaften als auch in Aufbau, Erhalt und Stärkung ihrer Widerstandspotenziale gegenüber Fanatismen und Ausschlussmechanismen anregen, gestalten und verstetigen kann. Damit Kooperationen und deren Förderung nicht nur gesamtgesellschaftlich bestehende Probleme unfreiwillig bestätigen, müssen festgefahrene Mechanismen der freien Theater-

szene aufgebrochen werden. Denn diese stellen oft nur einer bestimmten Gruppe von privilegierten Menschen mit oft bürgerlichem Hintergrund die benötigten Ressourcen zur Verfügung. Zudem müssen kulturpolitische Förderstrukturen insgesamt inklusiver gestaltet und Institutionen und Ausbildungspraktiken diverser aufgestellt werden, damit auch mehrfach diskriminierte Menschen die Möglichkeit erhalten, wirklich nachhaltig und gleichberechtigt gefördert zu werden.

Bei der Frage nach Inklusion und Zugänglichkeit ist es unabdingbar, diese Forderungen strukturell anzugehen und veraltete Sichtweisen durch neue Perspektiven zu ersetzen. Hierfür sollten Maßnahmen, wie die Schulung von Kultur- und Ausbildungsinstitutionen oder Beiräten und Jurys in Inklusionskompetenzen, sowie die öffentlich sichtbare Besetzung von Stellen durch marginalisierte und behinderte Menschen vorangetrieben werden, ohne sich jedoch lediglich deren Stellvertreter*innen als *tokens* zu bedienen. Nur durch die Stärkung und den Aufbau von Netzwerken, die sich für mehr Zugänglichkeiten und Gerechtigkeit einsetzen, und durch den Einbezug von Perspektiven möglichst vieler marginalisierter Akteur*innen werden in Zukunft deren Bedarfe kulturpolitisch platziert und sicht- bzw. hörbar gemacht werden können.

4.3 Grenzräume

Krisenzeiten wie eine Pandemie bringen vor allem anderen strukturelle Ungleichheiten und Defizite zum Vorschein. Insbesondere in peripherisierten bzw. marginalisierten Räumen ist diesbezüglich eine deutliche Zuspitzung zu beobachten, da (infra)strukturelle Mängel unter pandemischen Bedingungen hier noch fatalere Wirkungen zeigen: Wo es an Infrastruktur und Institutionalisierung im technischen, digitalen, sozialen und kulturellen Bereich mangelt, bleiben Zugänge verwehrt und Ungleichgewichte verfestigen sich. In solchen wenig sichtbaren/wahrnehmbaren Räumen, die nicht nur außerhalb der urbanen Zentren zu finden sind, bilden Kunst und Kultur oftmals Formen aus, die (noch) nicht in den kulturpolitischen oder ästhetischen Diskurs eingegangen sind. Da sie entsprechend über wenig Lobby verfügen und deshalb auch eher marginal in Förderprogrammen berücksichtigt werden, sind Kooperationen hier existenziell.

So scheint mit Blick auf die gesamte Theaterlandschaft insbesondere in ländlichen, strukturschwachen Regionen das jeweilige Verhältnis zu vorhandenen Theaterinstitutionen bzw. institutionellen sowie nicht institutionalisierten Strukturen, wie beispielsweise Amateur*innentheatergruppen, Vereinen, soziokulturellen oder Bildungseinrichtungen, ausschlaggebend zu sein für die Möglichkeit und das Gelingen kooperativer Beziehungen. Wo kaum Strukturen vorhanden sind, darf auf die existierenden (infra)strukturellen Angebote nicht verzichtet werden. Allerdings kennen sich viele Akteur*innen aufgrund fehlender Begegnungsräume oftmals (noch) nicht untereinander oder wissen gegenseitig wenig von der Arbeit der anderen. Dadurch wird kooperative künstlerische Arbeit ungemein erschwert und angestoßene Strukturänderungen und Transformationsprozesse laufen Gefahr zu versanden. Nur durch die Stärkung und Befähigung von Kooperationspartner*innen vor Ort eröffnet sich die Chance, einer weiteren Peripherisierung und Marginalisierung entgegenzuarbeiten. Daran knüpfen sich unmittelbar auch Fragen des gesellschaftlichen Zusammenhalts, die zum einen auf den Ausgleich der erwähnten Ungleichheiten zielen und zum ande-

ren eine mögliche soziale Verantwortlichkeit künstlerischen und kulturellen Handelns thematisieren. Das Verständnis von Kunst und deren Nähe oder Distanz zu sozialen oder soziokulturellen Themen beeinflussen auch die Zielsetzung einzugehender Kooperationen, gerade weil die jeweiligen, mitunter nicht unbedingt künstlerisch geschulten Partner*innen vor Ort die kooperative Beziehung maßgeblich mitbestimmen. Hier verbessern Beratungs-, Vermittlungs- und Unterstützungsangebote für Kunstschaffende, beispielsweise in Bezug auf die Antragstellung und Abrechnung, deren Befähigung zu kooperativer künstlerischer Arbeit maßgeblich. Dies gilt aber auch für die weiteren Kooperationspartner*innen und die involvierten administrativen Stellen, die ebenfalls befähigt und nach je spezifischen Maßgaben geschult und unterstützt werden müssen. Das gegenseitige Interesse und Vertrauen zwischen Künstler*innen und Partner*innen aus der Soziokultur, aber auch aus der Kulturpolitik und vor allem der Kulturverwaltung am jeweiligen Ort ist gerade in peripherisierten Räumen eine Notwendigkeit und wichtige Basis für das Gelingen kooperativer Beziehungsarbeit, wenn diese nicht nur auf dem Papier und zur Erfüllung von Ausschreibungsforderungen herhalten soll. Diese zeit-, ressourcen- und personalintensive Arbeit gilt es anzuregen und zu ermöglichen. Jedoch darf diese gesamtgesellschaftlich ungemein bedeutsame Aufgabe nicht nur bundesweit agierenden Förderern wie der Kulturstiftung des Bundes oder der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien überlassen werden, sondern muss potenziellen Unterstützer*innen in den jeweiligen Regionen, wie der Wirtschaft, Stiftungen, Vereinen etc., ebenfalls nahegebracht werden.

Um die genannten Herausforderungen zu bewältigen, muss ein basaler Aufbau von Strukturen geleistet werden, in denen Kooperationen längerfristig und nachhaltig stattfinden können. Dieser Strukturaufbau fängt bei der ausgewogenen Einrichtung von Ausbildungs- und Spiel- bzw. Produktionsstätten in allen Bundesländern an. Er setzt sich fort in der Einrichtung neuer bzw. der Stärkung vorhandener Netzwerke, insbesondere zwischen kleinen und mittleren Theatern, Kulturinstitutionen und Verbünden, wie es beispielsweise das *BFDK*-Programm *Verbindungen fördern* oder einige Projekte innerhalb der #TakeNote-Förderung mit Bundesmitteln angestoßen haben. Allerdings befinden sich viele der #TakeNote-Initiativen mit dem Auslaufen dieser Förderung ungewollt am Scheidepunkt zwischen Flop und Fortsetzung: Denn dieserart strukturfördernde Maßnahmen übersteigen in der Regel die finanziellen und personellen Kapazitäten von Kommunen und Bundesländern, die übernehmen müssten. Damit drohen auch gut gemeinte Impulse ohne nachhaltigen Plan und vor allem ohne langfristige finanzielle Absicherung schnell zu verpuffen. Kooperationsarbeit, die als wichtiger Teil künstlerischer Prozesse geleistet – oder unter ungünstigen Umständen eher vernachlässigt – wird, muss honoriert und finanziert werden, damit sie sichtbarer und nachhaltiger wirken kann, und das nicht nur an den jeweiligen Orten, sondern auch darüber hinaus. Zudem muss sie koordiniert werden, weshalb es gerade in strukturschwachen Räumen maßgeblich um den Aufbau und die Stärkung von übergreifenden Strukturen gehen muss, die sich oftmals weder an Ländergrenzen noch abgezirkelte Verantwortlichkeiten halten. Geht die Kooperationsarbeit über lokale Grenzen hinaus und initiiert überregionale kooperative Beziehungen, arbeitet dies einer stärkeren Sichtbarkeit und Wirksamkeit vormals marginalisierter Räume deutlich zu. Hierbei sind auch Interessenvertretungen wie beispielsweise Landesverbände von großer Be-

deutung für den Wissens-, Ressourcen- und Informationsfluss, wobei genre- und länderübergreifende Netzwerkstrukturen deren Transfers sogar noch erweitern und nachhaltig für die gesamte Szene und auch darüber hinaus sichern können. Neben solchen übergreifenden Netzwerken sind außerdem spezifische Orte wie beispielsweise Produktionshäuser als kulturelle Ankerpunkte gefragt, an denen Austausch, Netzwerk- und Kooperationsarbeit und schlichtweg gegenseitiges Kennenlernen ermöglicht und angeregt werden.

4.4 Netzwerkstrukturen als Vermittlerin

Netzwerkstrukturen erweisen sich gerade in unsicheren Zeiten als besonders wichtiges Fundament, sofern sie auch schon davor ausreichend Gelegenheit hatten, sich zu etablieren. Dabei können Kooperationen in einer vernetzten Welt nicht mehr nur als begrenztes Verhältnis zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern gedacht werden. Kooperationen sind vielmehr als ein infrastrukturelles Element der Freien Darstellenden Künste, ihrer Akteur*innen und Institutionen zu betrachten. Zwischen Fördernden und den künstlerisch Schaffenden hat sich in den letzten Jahren eine weitere wichtige Ebene etabliert, auf der verschiedene Player zu finden sind, die eine Mittler*innenrolle zwischen Künstler*innen und Kulturpolitik bzw. Fördermittelgeber*innen einnehmen. Dazu gehören diverse Netzwerke ebenso wie die Landesverbände, der *BFDK* und der DTD, aber auch Produzent*innen, also der ganze Bereich, der sich ›im Auftrag‹ der Künstler*innen berufen fühlt, eine *agency* gegenüber der Kulturpolitik auszuüben. In der COVID-19-Pandemie erhielt dieser Bereich eine neue Funktion, die auch von den Fördermittelgeber*innen genutzt wurde. Indem die Verteilung der NEUSTART-KULTUR-Mittel teilweise an die genannten Verbände und Netzwerke ausgelagert wurde, konnte die bereits bestehende Infrastruktur dieser und anderer Kooperationen genutzt werden, um leichter eine große Anzahl von Künstler*innen zu unterstützen. So konnten beispielsweise im Bündnis internationaler Produktionshäuser durch den schon vor der Pandemie intensivierten Austausch der Kolleg*innen an den beteiligten Häusern und durch die häuser- und bereichsübergreifende Kommunikation Synergien gebildet und entsprechend schneller und effizienter gehandelt werden. Rechtliche und organisatorische Fragen, die sich in der Pandemie immer wieder neu stellten, konnten gemeinsam gelöst werden. Zudem wurden neue Strategien digitaler Vernetzung erprobt, die die Wirksamkeit der Zusammenarbeit zwischen den Häusern gesteigert haben.

Durchschaut die Kulturpolitik auf der einen Seite die schnell wachsende Szene auch vor dem Hintergrund einer digitalen Transformation in ihrer Vielfalt immer weniger, so besteht aufseiten der Künstler*innen oft ein Unverständnis gegenüber den in ähnlicher Weise nahezu unüberschaubar ausdifferenzierten Förderstrukturen. Im Sinne eines grundsätzlichen Prinzips der Kooperation sollte jedoch auch die Frage erlaubt sein, was beide Seiten füreinander tun (können). In der Kulturpolitik der Städte und Länder nehmen die Freien Darstellenden Künste einen unterschiedlich großen Stellenwert ein. Leider wird von kulturpolitischer Seite des Öfteren verkannt, dass die Förderung der Freien Szene das nicht zu gering zu achtende Potenzial innehat, die kulturelle Vielfalt von Städten und Regionen zu stärken sowie deren Sichtbarkeit und Wirksamkeit – auch überregional – zu steigern. Gerade bei der Wiederbelebung von ehemaligen Indus-

trieorten entwickelten Künstler*innen und Produktionshäuser immer wieder innovative Ideen, um leerstehende Fabriken, Zechen oder Gebäude auch für die Stadtgesellschaft neu nutzbar zu machen. Sieht sich die Kulturpolitik hier allzu oft einseitig in der Pflicht, die Künstler*innen zu finanzieren, so scheint die (Gegen-)Leistung der Freien Darstellenden Künste für die Gesellschaft noch nicht abschließend geklärt zu sein bzw. wahrgenommen zu werden.

Neben dem Prinzip »mit einer Stimme sprechen« gegenüber der Kulturpolitik erfüllt die Mittlerposition der Netzwerke, Bündnisse und Verbände auch die Funktion des Übersetzens in beide Richtungen. Deren Vertreter*innen agieren ähnlich wie Gewerkschaften oder Lobbyverbände beispielsweise im Bereich der Wirtschaft. Wesentlichstes Merkmal ihrer Praxis ist hier die Kooperation mit Künstler*innen, aber auch mit der Kulturpolitik. Dabei ist jedoch die Finanzierung dieser Ebene bisher unzureichend oder unterliegt zum Teil ebenso den Zwängen einer zeitlich begrenzten Projektförderung. Die Etablierung und Organisation dieser Netzwerkarbeit ist deshalb noch stark mit teilweise auf ehrenamtlichem Engagement fußenden personellen Ressourcen und kaum honorierter, nie ausreichender Zeit verbunden und kann dauerhaft nicht ohne gezielte Förderung, gerade auch auf Landes- und Bundesebene, umgesetzt werden. Ehrenamtliche Lobbyarbeit, die Akteur*innen über ihre eigentliche künstlerische Arbeit hinaus leisten, braucht den persönlichen Kontakt, wird aber oft nur lokal wahrgenommen. Diese Arbeit sollte dringend als eine notwendige sowie nachhaltige und nie nur lokal wirksame Kooperationsarbeit anerkannt und honoriert werden.

Dabei kommen bundesländerübergreifende Kooperationen vielen Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zugute. Im Sinne einer Institutionalisierung der Freien Szene lässt sich der Wunsch nach Stabilität, Langzeitförderung und Absicherung beobachten. Versteht man unter »Institution« im Kontext der Freien Darstellenden Künste eher ein Netzwerk, geht mit zunehmender Institutionalisierung aber auch die Notwendigkeit von dahingehenden Strukturförderungen einher. Die Stärkung der Netzwerke als Infrastruktur, sowohl ortsspezifisch als auch bundesländerübergreifend, ist Voraussetzung für die langfristige Wirksamkeit als vermittelnde Institutionen zwischen Künstler*innen und Kulturpolitik und Gesellschaft. Indem Kooperationen ortsspezifisch und individuell bleiben, können vielfältige Erfahrungen mit neuen oder experimentellen Kooperationsformaten untereinander und mit anderen Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste geteilt werden. Dabei sollten spezifische Bedarfe, die insbesondere mit Blick auf Spartenspezifika entstehen, trotz der notwendigen Anbindung an größere Netzwerkstrukturen beibehalten werden können. Dies erfordert ein gezieltes Abwägen der Chancen und Risiken, will man Flexibilität vor dem Hintergrund immer komplexerer Strukturen beibehalten. Mit zu bedenken ist hierbei die Frage nach der Zugänglichkeit und Aufgeschlossenheit größerer Verbände und Netzwerke, die keine zusätzlichen Ausgrenzungs- und Ausschlussmechanismen generieren sollten. Um die Interessen der Künstler*innen zu vertreten, müssen Netzwerkstrukturen immer wieder aufs Neue von den Beteiligten, aber auch von außen hinsichtlich ihrer Zusammenstellung und ihrer In- bzw. Exklusivität hinterfragt und nach Maßgabe einer kulturpolitischen und sozialräumlichen Verantwortung offen und zugänglich gehalten werden.

4.5 Kooperationsarbeiter*innen

Ein besonders relevanter, weitreichender und potenziell nachhaltig wirkender Aspekt sind der Wissens- und Ressourcentransfer und die Frage, wie diese innerhalb von Kooperationen produktiv gemacht, aber auch für deren Anbahnung genutzt oder aus Kooperationen heraus mit Informationen und Erfahrungen angereichert und weiteren Akteur*innen der Szene zugänglich gemacht werden können. Schließlich wird Netzwerkbildung selbst als für die Identitätsbildung und Positionierung der Freien Szene konstitutiver und relevanter Prozess erachtet, welcher insbesondere auf Erfahrungsaustausch und Wissenstransfer basiert. Daher kann hier grundsätzlich die Frage angeschlossen werden, ob die Förderung von Kooperationen, die immer weniger produktorientiert ausgelegt wird, möglicherweise sogar weniger prozessorientiert gedacht werden müsste, sondern insgesamt sehr viel stärker am Kriterium der Netzwerkbildung ausgerichtet werden sollte.

In den Gesprächen für diese Studie hat sich immer wieder gezeigt, dass bei der Ausgestaltung von Kooperationen und Netzwerken auf personeller Ebene ein neuer Bedarf entsteht. Denn einerseits muss die in vielerlei Hinsicht aufwendige Kooperationsarbeit koordiniert werden, vor allem, wenn viele Partner*innen involviert sind, andererseits braucht es aber auch Beratung und Begleitung in vielen Belangen. Diese Schlüsselpositionen, die nicht unbedingt selbst aktiv an den jeweiligen Projekten beteiligt sein müssen, sind für besonders erfolgreiche Kooperationen unabdingbar. Hier entsteht ein neues Berufsfeld von Vermittler*innen und Netzwerker*innen, die Expertisen in Bezug auf die Logiken und Mechanismen öffentlicher Förderung, die Weitergabe von Wissen und administrative Prozesse aufweisen – Soft Skills, die, gekoppelt mit einer guten Kenntnis und Erfahrungen im Feld der Freien Darstellenden Künste, ihre Wirkung entfalten. Indem sie die Kooperationsfähigkeit der beteiligten Partner*innen erhöhen, Informationen teilen, Kontakte herstellen und moderierend oder schlichtend die Aushandlung der Bedingungen begleiten, optimieren sie kooperative Prozesse. Sie sind ein immer wichtiger werdender Teil der Kooperationsarbeit. Durch eine aktive Förderung von solchen längerfristig besetzten Positionen innerhalb von Kooperationsstrukturen können deren Wirkmechanismen verbessert werden. Kooperationsförderung muss auch solche Bereiche, die sich eher indirekt, aber dafür umso bedeutsamer auf Kooperationen auswirken, berücksichtigen. Dies kann durch die Finanzierung von festen Stellen innerhalb von Netzwerken oder Verbänden, aber auch durch die Stärkung und Qualifizierung einzelner Akteur*innen, die an verschiedenen Kooperationsprojekten begleitend tätig sind, geschehen.

5 Kooperation Macht Arbeit – Perspektiven und Empfehlungen

Kooperationen sind insbesondere unter den Vorzeichen krisenhafter Zustände und globaler (technologischer, sozialer, medialer, ökonomischer, ökologischer etc.) Entwicklungen ein Gradmesser der aktuellen gesellschaftlichen wie auch der jeweiligen kulturpolitischen Situation sowie der darin verankerten Theaterlandschaft. Vor dem Hintergrund ihrer Spiegelfunktion sozialer und kultureller Prozesse sind Kooperatio-

nen aber auch selbst ein gestaltbares Aushandlungsfeld – sozusagen ein Testraum – gesamtgesellschaftlicher Potenziale und ein stetig sich wandelnder und wandelbarer Bereich struktureller Herausforderungen. Kooperationen sind kein neues Phänomen, es hat sie auch vor der Coronakrise und dem damit einhergehenden gesellschaftlichen und kulturellen Wandel gegeben. Aber in Krisenzeiten wie der jetzigen oder in dem – zumindest für den östlichen Teil des Landes – mit der Wiedervereinigung 1989 einsetzenden Umbruch entfalten sie eine besondere Virulenz. Denn da, wo es kooperative Netzwerke und entsprechend gewachsene und gefestigte (Arbeits-)Beziehungen gibt, spannen sie eine Art Sicherheitsnetz für alle Beteiligten. Wo es dagegen keine gibt, finden sich die von der Krise Betroffenen im schlimmsten Fall »im freien Fall« wieder.

Der Blick in die Entstehungsgeschichte von Kooperationsstrukturen ist gerade hinsichtlich der heute bestehenden, teils eklatanten Unterschiede in Bezug auf die Szene und Förderlandschaft zwischen Ost und West, städtischen und ländlichen Räumen und deren diverse Identitäten, Künstler*innen mit oder ohne Zugangsbeschränkungen zu Ressourcen, Wissen, Finanzen, Diskurs usw. unabdingbar. Es wäre fatal, deren jeweilige historische Entwicklung, sozialräumliche Ausprägung, vielfältige Sozialisation und davon abhängige Lebens- und Arbeitsumstände zu vernachlässigen. Denn diese unterschiedlichen ›Hypotheken‹ bilden wiederum unterschiedlich starke – oder schwache – Positionen im Beziehungsgeflecht von Kooperationen aus – Machtgefälle inklusive. In bestimmten Zusammenhängen stellen sich Kooperationen angesichts dessen als besonders relevant, aber auch als besonders komplex heraus: nämlich im negativen Sinne da, wo Zugänglichkeiten eingeschränkt sind, ob für einzelne Akteur*innen oder auch Institutionen, wie z.B. beim sogenannten künstlerischen Nachwuchs, in strukturschwachen Regionen, in Krisensituationen persönlicher wie globaler Art, in Fragen der Exklusion und mangelnden Diversität, aber auch im positiven Sinne da, wo sie nachhaltig und für die gesamte Szene wirksam werden, wie beispielsweise in der Lobbyarbeit, bei Länder- und Genregrenzen überschreitenden Vorhaben und in Prozessen von Wissens- und Ressourcentransfers. Kooperationen müssen dementsprechend in ihrer vielschichtigen Relevanz und in all ihren möglichen Ausprägungen neu gedacht werden.

Um etwas über Kooperationen und deren Gelingensbedingungen zu erfahren, muss der Blick auf zwei Ebenen gerichtet werden: zum einen auf die ideelle der künstlerischen Konzeption und zum anderen auf die pragmatisch-strukturelle der konkreten Umsetzung. Stimmt die Struktur, lässt sich die Idee zumindest potenziell realisieren. Mangelt es an Struktur, ist der Weg zur Durchführung wenn nicht versperrt, so doch zumindest erschwert. Die Förderung von Kooperationen muss auf all diese Ebenen Rücksicht nehmen. Nur in Anerkennung der je spezifischen Bedingungen von Kooperationen und der mitunter sehr unterschiedlichen Befähigungen der Partner*innen werden sich in Zukunft auch Förderprogramme besser und adäquater darauf abstimmen lassen.

Was nicht im kulturpolitischen Diskurs stattfindet, verfügt auch über keine Marker, weder auf der Karte der bundesweiten Theaterlandschaft noch im Entwurf einer künftigen Förderarchitektur. Mehr als 30 Jahre nach der Wende hören wir anlässlich der Erinnerungsfeierlichkeiten jedes Jahr aufs Neue die nicht abreißende(n) Geschichte(n) über nicht überwundene Klüfte, weiterhin bestehende massive Verwerfungen und die längst überfällige Angleichung der Ungewichte zwischen verschiedenen Räumen dieses Landes, das durch den Umbruch, vor allem aber durch die gesamte sogenannte Nachwen-

dezeit bis heute fragmentiert ist. Heute haben wir zu verantworten, was man sich in ein paar Jahren über das (Theater-)Land in der Coronakrise und dessen Entwicklungen in der Zeit danach erzählen wird.

Im Verhältnis zur sozusagen durativen Existenz kooperativer Beziehungen auch und vor allem in den Freien Darstellenden Künsten ist deren Förderung hingegen eher jüngeren Datums. Kooperationsförderung gab es bis vor ein paar Jahren nur sporadisch und eher kurzfristig und sie wurde bis dahin – als Kind ihrer Zeit – vor allem in Verbindung mit Bildungseinrichtungen im Sinne kultureller Bildungsangebote gedacht. Doch änderte sich das erstmalig und weithin sichtbar durch das groß angelegte und vom Bund durch die BKM geförderte Projekt des Bündnisses internationaler Produktionshäuser. Damit realisierte der Bund ein Modellprojekt und Kooperationsförderung schob sich langsam ins Sichtfeld des (kulturpolitischen) Diskurses. Mit *Verbindungen fördern* folgte kurz darauf ein Programm, das stärker auch die Länder und Kommunen mit einbezieht – eine kluge Strategie vonseiten des *BFDK* –, um Kooperationsförderung in den Ländern als relevante Maßnahme zur Stärkung und Stabilisierung der Freien Darstellenden Künste zu verankern. Kooperationen finden meist überregional statt und sind damit Ausdruck der bundesweit agierenden Freien Darstellenden Künste. Deshalb erfordern sie, gerade im Sinne der Nachhaltigkeit und einer künftigen ausgewogenen und krisensicheren Theaterlandschaft, eine Bundesförderung, um als Strukturförderung zu wirken. Doch wird eine solche auch auf dieser Ebene nur im kooperativen Verbund mit den Ländern und Kommunen nachhaltige Wirkung entfalten.

Kooperationen sind so vielfältig wie ihre Partner*innen, deren Arbeitsbedingungen, Bedarfe und Ziele. Darauf muss Förderung flexibel reagieren können. Und: Kooperation ist Arbeit, die als solche anerkannt, befördert und bezahlt werden muss. Damit kommt die Förderung von Kooperation bestenfalls nicht nur den jeweiligen Kooperationspartner*innen zugute, sondern wirkt nachhaltig in die Szene hinein. Dabei sollten bilaterale Kooperationsprojekte zwischen Produktionsorten und Künstler*innen(-Gruppen) auf der einen und die multilateralen bzw. erweiterten Kooperations-, Netzwerk- oder Verbundstrukturen auf der anderen Seite nicht länger als voneinander getrennte, sondern vielmehr als unbedingt zusammengehörige, ineinander verwobene Stränge gedacht werden. Wo kooperiert wird, stärkt es die Freien Darstellenden Künste. Wo Kooperation gefördert wird, vervielfacht sich dieser Effekt. In der vorliegenden Studie kristallisierten sich als Schwerpunkte folgende Aspekte heraus: Zum einen wurde die Notwendigkeit einer stärkeren Differenzierung von Kooperationen und der an ihnen beteiligten Akteur*innen deutlich, zum anderen aber auch ein Verständnis von Kooperation als künstlerische wie vor allem auch administrative Arbeit. Damit einhergehend fokussierte sich der Blick hinsichtlich deren bestmöglicher Förderung auf Maßnahmen, die erstens die Zugänglichkeit zu Förderung und damit auch zu Kooperationen erleichtern, die zweitens zu einer Befähigung zur Kooperation aller beteiligten Partner*innen führen und die drittens auf Effekte der Nachhaltigkeit und Langfristigkeit zielen.

Zugänglichkeit schaffen

Zuallererst ist die Zugänglichkeit zur Förderung auf allen Ebenen und für alle potenziellen Kooperationspartner*innen zu sichern u.a. durch

- den Einbezug von *peers* und Vertreter*innen unterschiedlicher Ebenen für die Gestaltung von Förderprogrammen, Ausschreibungen, Jurys etc.,
- niederschwellig gehaltene Ausschreibungen (hinsichtlich der Sprache, der geforderten Zugangsvoraussetzungen, der Akzeptanz auch nicht diskursiv elaborierter Anträge etc.),
- die inklusivere Gestaltung von Ausschreibungen und der Besetzung von Jurys und Gremien in Bezug auf Geschlechtsidentität, Alter, Elternschaft, Behinderung, Migrationsgeschichte etc.,
- spezifische Förderschritte/-maßnahmen, die auf konkrete Lebens- und Arbeitsrealitäten abgestimmt sind,
- die Sicherung von Informationsflüssen durch die Nutzung vorhandener Netzwerke und Distributionskanäle,
- den Ausbau von Beratungs- und Hilfsangeboten vor allem in Bezug auf Antragstellung und Projektabwicklung,
- Antragsmöglichkeiten auch für Verbände, Netzwerke etc.,
- die Überprüfung von Ausschlusskriterien zwischen Bundes-, Landes- und kommunaler Förderung,
- die Überprüfung des Verhältnisses zwischen Eigenanteil und beantragten Fördermitteln.

Zur Kooperation befähigen

Kooperationen benötigen (be)fähig(t)e Kooperationspartner*innen – und zwar sowohl aufseiten der Künstler*innen wie aufseiten der beteiligten Institutionen und der weiteren, auch nicht künstlerisch arbeitenden Partner*innen. Oftmals wird Kooperation zwar als Notwendigkeit wahrgenommen, unter ungünstigen Bedingungen aber nicht realisiert. Förderung (der Kooperationsfähigkeit) kann u.a. hier greifen durch

- die Integration entsprechender Themen, Skills und Vernetzungsmöglichkeiten in die Curricula der Ausbildungseinrichtungen,
- Angebote zur Befähigung *vor* Kooperationen (siehe Zugänglichkeit, aber z.B. auch durch in der Einzelprojektförderung verankerte Anreize für Kooperations- und Netzwerkarbeit),
- Angebote *während* kooperativer Beziehungen, z.B. durch Beratung, Coaching, Monitoring, sowohl auf künstlerischer als auch auf organisatorischer und administrativer Ebene für Künstler*innen sowie ggf. auch für Institutionen (bestenfalls auch durch *peers* und Expert*innen aus der Szene selbst),
- den Ausbau von Beratungs-, Begleit- und Weiterbildungsangeboten an Institutionen und in Netzwerken und Verbünden über konkrete Kooperationen hinaus (wie z.B. Akademien etc.),
- den verstärkten Austausch von Vermittler*innen der Produktionsorte,
- die Bereitstellung von genügend Ressourcen und Wissen,
- Zeit für Austausch und gemeinsame Aushandlung unter den Partner*innen, um sich im Prozess des Kooperierens selbst weiter zu schulen,

- die Evaluation und Anerkennung bereits geleisteter – wenn auch teilweise nicht honorierter – Arbeit unter dem Aspekt der Kooperation.

Nachhaltigkeit fordern

Oktroyierte Kooperationen sind meist nicht nachhaltig. Stattdessen sollte da, wo bereits kooperiert wird, auch gefördert werden, bzw. wo künstlerisch ausgebildet oder gearbeitet wird, Kooperation als elementarer Bestandteil mit eingeplant und einbezogen werden. Die Förderung muss kooperativen Beziehungen dort, wo sie sich anbahnen oder bereits bestehen, Gelegenheit zur längerfristigen und nachhaltigen Entwicklung geben. Dies kann u.a. befördert werden durch

- die Entbindung vom Zwang, ›Produkte‹ zu erstellen, zugunsten einer Unterstützung eher ergebnisoffener Prozesse,
- die Offenheit, die Partner*innen entscheiden zu lassen, was sie unter Kooperation verstehen und zu welchem Ziel sie diese führen wollen,
- Zeit, Raum und Ressourcen, die die Anbahnung von Kooperationen ermöglichen – Scheitern inbegriffen,
- Zeit, Raum und Ressourcen, die die Vertiefung von kooperativen Prozessen ermöglichen,
- die Prüfung und Einplanung von Anschluss- oder längerfristig konzipierten Förderungen – denn Kooperationen enden selten nach nur einem gemeinsamen Projekt,
- die Ausweitung und Etablierung von kooperationsspezifischen Weiterbildungsangeboten, nicht nur für Kooperationspartner*innen, sondern auch für diejenigen, die Diskurse, Spielpläne, Ausschreibungen, Förderprogramme etc. gestalten,
- die Stärkung von strategisch (inhaltlich, administrativ, interessenvertretend) wichtigen Strukturen wie Netzwerken, Bündnissen, Verbänden mit entsprechenden Koordinationsstellen, denn diese leisten Kooperationsarbeit im Sinn der Vermittlung, Beratung, Begleitung, Monitoring, Coaching etc.,
- die Stärkung und Etablierung von Netzwerken insbesondere kleiner und mittelgroßer Institutionen der Freien Darstellenden Künste als systematische Ergänzung bereits bestehender Netzwerk- und Bündnisstrukturen,
- eine langfristige, bestenfalls sogar dauerhafte Förderung von Bündnissen und Netzwerken, deren Arbeit die Szene über diese kooperativen Zusammenschlüsse hinaus positiv beeinflusst und weiterentwickelt auf Grundlage kontinuierlicher Überprüfung und Evaluation dieser Effekte,
- eine stärkere Zusammenarbeit bestehender Netzwerke untereinander, um Synergien zu nutzen und Konkurrenzen zu vermeiden,
- eine bundesweit ausgewogene Verteilung von Ausbildungs-, Produktions- und Wissensorten,
- eine bessere Vernetzung dieser Orte untereinander, auch über die jeweiligen Funktionsebenen hinweg,
- eine bessere wissenschaftliche Aufarbeitung der bestehenden Unterschiede, Potenziale und Leerstellen in konkreten kooperativen Konstellationen als Grundlage wei-

terer Anpassungen der Förderarchitektur für die jeweiligen Räume und Akteur*innen.

Handlungsempfehlungen
Um das zu gewährleisten, sind unsere **Empfehlungen zur Förderung von Kooperationen** – unter Einbezug der oben genannten konkreten Maßnahmen – folgende:

- Die Etablierung eines eigenständigen Bereichs innerhalb der bestehenden Förderarchitektur, der sich eigens der **Kooperationsförderung** widmet.
- Dieser sollte, gegliedert **in verschiedene Module, flexibel**, angemessen und präzise reagieren können auf die jeweiligen Bedürfnisse und Bedingungen sowie die äußerst unterschiedlichen geschichtlichen, strukturellen, personellen, finanziellen, konzeptionellen etc. Bedingungen, die Kooperationen immer vorangehen, die sie prägen und maßgeblich bestimmen.
- Die Förderstrukturen sollten sich außerdem durch jeweils angepasste **Zielsetzungen** definieren, die eben nicht für alle Partner*innen gleichermaßen relevant sind: u.a. für die **Anbahnung von Kooperationen**, **Kooperationsarbeit innerhalb von künstlerischen Einzelprojekten** oder **infrastrukturelle Kooperationsförderung**, z.B. durch das Installieren entsprechender Dauerstellen in bestehenden Netzwerken, Verbünden oder Verbänden.

Eine nachhaltige und krisensichere Gestaltung der Theaterlandschaft der Zukunft im gesamten Bundesgebiet wird um lokale Ankerpunkte und überregionale Netze, wie sie Ausbildungs-, Produktions- und Begegnungsorte allein und im Verbund – als Ansprechpartner*innen für Publikum, Künstler*innen und Kulturpolitik gleichermaßen – bilden, nicht umhinkommen. Eingebettet in eine systematisch ineinandergreifende, intelligent aufeinander abgestimmte und miteinander kommunizierende Förderarchitektur zwischen Kommunen, Ländern und dem Bund wäre das ein wichtiger Schritt hin zu einer Ausgewogenheit, Resilienz und Stabilisierung der Freien Darstellenden Künste.



Handlungspotenziale der Kunstförderung

Diversität als Chancengleichheit

Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste

Özlem Canyürek

Diversität ist kein Trend, sondern die gesellschaftliche Realität. Es bedarf eines Paradigmenwechsels in der Kulturpolitik, der Diversität als Ausgangspunkt und Querschnittsthema bei allen Förderprogrammen berücksichtigt. Um eine auf Fairness basierende Förderstruktur zu schaffen, sollte eine machtkritische Diversitätsperspektive als übergreifendes kulturpolitisches Ziel verankert werden.
Dr. Özlem Canyürek, Kulturwissenschaftlerin, Hildesheim/Berlin

1 Einleitung

Diversität ist in den letzten Jahren zum Schlagwort der Stunde in der gesamten deutschen Kulturlandschaft geworden. Im Zuge einer von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen öffentlich geäußerten Kritik an zu wenig Diversität auch in Kulturinstitutionen haben kulturpolitische Akteur*innen mittlerweile verschiedene Förderprogramme und Konzepte zu deren Förderung eingeführt. Die vorliegende Studie *Diversität als Chancengleichheit* geht von der Frage aus, warum Diversität von der Kulturpolitik überhaupt eingefordert wird. Anders ausgedrückt: Die Forschung analysiert die Motive und das Vorgehen der Kulturpolitik, Diversität zum Ziel zu machen, und arbeitet heraus, auf welche Fragen Diversität als Antwort betrachtet wird. Auf dieser Grundlage will die Studie explizite kulturpolitische Handlungsempfehlungen geben, mit denen die Ursachen für unzureichende Diversität in den Darstellenden Künsten beseitigt werden können.

Maßnahmen, die sich auf Diversität beziehen, werden häufig mit Ideen in Verbindung gebracht, die sich auf den Systemwandel oder die Transformation des Kulturbereichs beziehen. Die Verknüpfung von Diversität mit Wandel und Transformation deutet bereits an, wie der Begriff »Diversität« interpretiert und durch verschiedene Fördermittel unterstützt wird. Die Studie untersucht deshalb die unterschiedlichen Ziele, Ansätze, Konzepte und Förderinstrumente einiger kulturpolitischer Akteur*innen auf Bun-

des-, Landes- und kommunaler Ebene. Diese Akteur*innen sind: die Kulturstiftung des Bundes, das Land Nordrhein-Westfalen, das Forum der Kulturen Stuttgart, Interkultur Ruhr, der Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung, der Fonds Darstellende Künste und der Bundesverband Freie Darstellende Künste.

Um die Erfordernisse einer Diversitätsförderung im Bereich der Darstellenden Künste zu beleuchten, ist es zunächst entscheidend, bestehende Perspektiven und Fördermaßnahmen zu untersuchen. Die oben erwähnten Akteur*innen wurden als Fallbeispiele ausgewählt, da Diversität unterschiedliche Bedeutungen hat und diese Akteur*innen sich auf unterschiedliche Facetten von Diversität konzentrieren. Die Studie analysiert Herausforderungen, Fallstricke und Potenziale bei der Wahrnehmung und Umsetzung des Diversitätsdiskurses. Um praxisnahe Perspektiven in der Förderung aufzuzeigen, werden zudem einige konkrete nationale und internationale diversitätsorientierte Förderperspektiven, -instrumente und -säulen vorgestellt. Hervorzuheben ist dabei, dass die Studie Diversity Arts Culture als eine impulsgebende Initiative versteht, die insbesondere zur Entwicklung von antidiskriminatorischem Wissen im Kulturbereich beiträgt. Daher wurden die Perspektive und die Arbeiten dieser Initiative als Teil von Lernmöglichkeiten analysiert.

Ausgehend von der Untersuchung von Formen des Diversitätsdiskurses, der damit verbundenen Maßnahmen sowie der Ergebnisse dieser Maßnahmen erarbeitet die Studie Handlungsempfehlungen zur Förderung von Diversität, die sowohl auf der erstellten Analyse als auch auf Expert*inneninterviews beruhen. Die Aussagen der Interviewpartner*innen haben diese Studie erheblich bereichert, insbesondere bei der Identifizierung von Zugangsbarrieren zu den Darstellenden Künsten und der Förderstruktur sowie den Voraussetzungen für einen fairen und effektiven Umgang mit Diversität.

1.1 Forschungsziele und zentrale Fragestellungen

Im Bestreben um eine umfassende Darstellung kulturpolitischer Ansätze zum Thema Diversität und der Art und Weise, wie das Ziel der Förderung von Diversität als Chancengleichheit umgesetzt wird, analysiert diese Teilstudie Diversität als »Dispositiv«. Die Studie untersucht die Diversitätsperspektiven verschiedener kulturpolitischer Ebenen, um aufzuzeigen, welche Dimensionen von Diversität bei politischen Planungs- und Förderentscheidungen berücksichtigt werden. Zuerst wird dargelegt, was unter Diversität zu verstehen ist und wie sie von Entscheidungsträger*innen konzipiert und gefördert wird. Zweitens sollen Zugangsbedingungen und strukturelle Hindernisse bei der Förderung von Diversität in den Darstellenden Künsten ermittelt werden. In diesem Zusammenhang wird untersucht, welche kulturpolitischen Ausschlussstrukturen für unterrepräsentierte Künstler*innen und Kulturschaffende zu finden sind. Drittens werden einige konkrete internationale und nationale kulturpolitische Pläne, Maßnahmen und Fördersäulen untersucht, welche gleiche Möglichkeiten und Chancen für Künstler*innen und Gruppen schaffen, die nur begrenzten Zugang zu den Freien Darstellenden Künsten und zu Förderinstrumenten haben. Schließlich werden die wichtigsten Elemente eines kulturpolitischen Rahmens zur Förderung der Diversifizierung der künstlerischen Wissensproduktion und -verbreitung in den Freien Darstellenden Künsten aufgezeigt.

Die Studie befasst sich, entsprechend dieser Zielsetzung, mit folgendem Fragenkatalog:

1. Was bedeutet »Ermöglichen von Diversität« für die verschiedenen kulturpolitischen Akteur*innen und welche Maßnahmen zur Förderung von Diversität existieren auf verschiedenen kulturpolitischen Ebenen?
2. Welche Konzepte sind Teil des Diskurses zur Förderung von Diversität und was wollen sie erreichen?
3. Wer wird von der Produktion künstlerischer Arbeit im Bereich der Darstellenden Künste ausgeschlossen? Was sind die strukturellen Zugangsbarrieren für diese Künstler*innen?
4. Was sind die Voraussetzungen für Fördermaßnahmen zur Diversität? Was fehlt und welche gleichberechtigten Zugangsbedingungen und Chancen existieren in der Förderung?
5. Welche Diversitätsansätze lassen sich aus den bestehenden politischen Rahmenwerken und Konzepten ableiten?
6. Welche konkreten Diversitätsmaßnahmen und Fördersäulen bieten sich als Lernmöglichkeiten an?
7. Welche Handlungsempfehlungen können für eine breite Konzeptualisierung und Förderung von Diversität gegeben werden?

1.2 Methodisches Vorgehen

Die Studie verwendet die Dispositivstrategie der Foucault'schen Diskurstheorie als qualitative Forschungsmethode. In dieser Studie wird der Begriff »Dispositiv« als ein strategisch verbundenes, heterogenes Ensemble von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, Normen, Maßnahmen, Machtverhältnissen und Wissen in einem bestimmten Bereich verstanden.[1] Um Multiperspektivität zu gewinnen, wendet die Studie außerdem eine interdisziplinäre Forschungsanalysemethode an, die Perspektiven aus der Soziologie und den Kulturwissenschaften einbezieht.

In Anlehnung an Foucault geht die in dieser Arbeit angewandte Methodik der Frage nach, wie die Wechselbeziehung zwischen Diskurs, nicht-diskursiven Praktiken (Handlungen) und der institutionellen Manifestation (Ergebnisse) von Diversität als Dispositiv untersucht werden kann. Durch die Untersuchung von Diversität als Dispositiv zielt die Forschung darauf ab, die Beziehung zwischen den Formen des Diskurses über Diversität, ihrer Ausgestaltung in Form von Fördermaßnahmen und den Folgen dieser Maßnahmen aufzuzeigen. Die Einbeziehung des Begriffs Dispositiv in die Untersuchung ermöglicht die Bestimmung der kulturpolitischen Akteur*innen, die berechtigt sind, Diskurse über Diversität zu erzeugen, zu regulieren und zu verbreiten. In ähnlicher Weise ist das Dispositiv entscheidend für das Verständnis der Umsetzung verschiedener Diskursaussagen in institutionelle Maßnahmen und Normen (sowohl schriftlich als auch mündlich), die Macht ausüben und einen spezifischen Diversitätsrahmen bilden.

1 Vgl. Foucault, Michel (1980): The Confession of the Flesh. In: Gordon, Colin (Hg.): Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Brighton. 194.

Durch die Untersuchung verschiedener Dimensionen des Diversitätsdispositivs zielt die Forschung zunächst darauf ab, herauszufinden, welche diversitätsbezogenen Konzepte von den untersuchten kulturpolitischen Akteur*innen verwendet und umgesetzt werden. Anschließend wird der Einfluss dieser Konzepte auf die Zugangsbedingungen zum Bereich der Darstellenden Künste für unterrepräsentierte Künstler*innen und Kulturschaffende, die sich überschneidende Diskriminierungsformen erfahren, definiert.

Um die Rolle und Funktion von »Power/Knowledge«[2] in Bezug auf die Zugangsbedingungen zu den Darstellenden Künsten herauszuarbeiten, richtet die Studie besonderes Augenmerk auf das kulturelle Umfeld (z.B. Werte, Einstellungen, Reflexe und Gewohnheiten) der Kulturpolitik. Zwei Konzepte von Pierre Bourdieu, »Field« und »Habitus«, werden in diese Untersuchung einbezogen, um den Einfluss der verinnerlichten Struktur der Bereiche der Darstellenden Künste und der Kulturpolitik sowie der Fördermechanismen für Diversität zu entfalten. Sowohl die Kulturpolitik als auch der Bereich der Darstellenden Künste werden durch spezifische Regeln, Wissen und kulturelles Kapital gelenkt.[3] In dieser Hinsicht bietet das Konzept des Habitus wertvolle Einblicke in die Dynamik der internen Struktur dieser beiden Bereiche. Darüber hinaus beleuchtet der Habitus, wie sich die Perspektiven, Gewohnheiten und ästhetischen Konventionen der Akteur*innen im Bereich der Darstellenden Künste und die Struktur der Kulturpolitik gegenseitig prägen und wie sich diese Interdependenz auf die Zugangsbedingungen zu Fördermitteln auswirkt.

1.3 Datenerhebung und -auswertung

Die Studie analysiert Dokumente, die als charakteristische oder beispielhafte Daten für Formen des Diskurses über Diversität und dessen Inhalte sowie für verschiedene Förderprogramme und -instrumente der kulturpolitischen Akteur*innen gelten. Darüber hinaus umfasst der Forschungskorpus die Untersuchung einiger internationaler und nationaler kulturpolitischer Ansätze und Förderinstrumente, die auf die Schaffung gleicher Bedingungen für alle Künstler*innen und Kulturschaffenden abzielen.

Ein weiterer zentraler Teil der Datenanalyse besteht aus teilstrukturierten Interviews, die zwischen Mai und Juli 2021[4] mit 16 Teilnehmer*innen geführt wurden. Einige der Interviewpartner*innen sind Gegenstand verschiedener Diskurse über Diversität und werden von unterschiedlichen Akteur*innen der Darstellenden Künste und der Kulturpolitik als eine Gruppe von Künstler*innen mit beobachtbaren Ausschlüssen und Labels (z.B. Schwarze, POC, migrantisierte Menschen, Geflüchtete/Exilant*innen,

---

2 Vgl. Foucault, Michel (1978): The History of Sexuality. Volume I. An Introduction. New York.

3 Vgl. Bourdieu, Pierre (1993a): The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge.

4 Siehe Anhang für die Liste der Interviewpartner*innen.

Menschen mit Behinderung)[5] wahrgenommen.[6] Andere Interviewpartner*innen sind entweder Expert*innen für antidiskriminierungskritische Diversitätsentwicklung oder Kulturschaffende der Darstellenden Künste, die mit Künstler*innen und Initiativen arbeiten, die nur begrenzten Zugang zu Fördermitteln haben. Die Interviews sollen insbesondere die strukturellen Zugangsbarrieren zu den Darstellenden Künsten und den Finanzierungsinstrumenten reflektieren sowie die Erwartungen an die Kulturpolitik aufzeigen, Impulse für die Pluralisierung des Bereichs der Darstellenden Künste zu setzen.

Als allgemeiner Leitfaden für die Datenverarbeitung wird eine Strukturanalyse durchgeführt.[7] Die Methode ist an den theoretischen Ansatz der Studie angepasst und zielt darauf ab, einen angemessenen Grad der Überprüfung der Forschungsfragen zu gewährleisten. Die Untersuchung besteht aus:

- einer detaillierten Analyse der Ziele und der Diversitätskonzepte ausgewählter kulturpolitischer Akteur*innen auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene, die sich mit Diversität beschäftigen,
- einer Übersicht über die ausgewählten Förderprogramme zur Förderung von Diversität und einer Bewertung der vermittelten Themen zu verschiedenen Facetten von Diversität,
- einer exemplarischen Analyse einiger Fördersäulen zur Veranschaulichung der Diskurspositionen kulturpolitischer Akteur*innen,
- einer Gesamtanalyse der Diskursstruktur zum Thema Diversität,
- einer Untersuchung weiterer Elemente (z.B. (Kultur-)Politik) des Diversitätsdispositivs und

5 In dieser Studie werden die Begriffe »Schwarze«, »POC« (People of Color) und »migrantisierte Menschen« (zweite und dritte Generation, die keine Migrant*innen mehr sind) verwendet, um sich auf die Kategorisierung von diskriminierten Personen und Gruppen im deutschen Kontext zu beziehen. Ebenso werden die Begriffe »Migrant*innen« oder »Menschen mit Migrationshintergrund« in den Fällen verwendet, in denen migrantisierte Menschen von kulturpolitischen Akteur*innen oder Interviewpartner*innen als Migrant*innen oder Menschen mit Migrationshintergrund bezeichnet werden.

6 Obwohl es keine empirischen Daten über das Fehlen der verschiedenen Facetten von Diversität gibt, ist bekannt, dass Weißsein, Männlichkeit, Heterosexualität und Ableismus die dominierenden Merkmale in der Kulturlandschaft sind, auch im Bereich der Darstellenden Künste. Die aktuelle Studie *Diversität in Kulturinstitutionen 2018–2020* hat kürzlich die Ergebnisse einer erstmaligen Befragung von bundesgeförderten Kultureinrichtungen und -institutionen zur Diversität in ihren Einrichtungen, noch vor Abschluss der Studie, vorgestellt. Untersucht wurde der Anteil von Männern und Frauen, Beschäftigten mit Migrationshintergrund, Mitarbeiter*innen mit einer Behinderung sowie die Altersstruktur der Beschäftigten. Laut der Studie sind Menschen mit Migrationshintergrund und Menschen mit Behinderung die am stärksten unterrepräsentierten Gruppen unter den Beschäftigten. Priller, Eckhard/Schrader, Malte/Schulz, Gabriele/Zimmermann, Olaf (2021): Diversität in Kulturinstitutionen 2018–2020. Initiative kulturelle Integration (Hg.). Berlin.

7 Vgl. Jäger, Siegfried (2001): Discourse and Knowledge. Theoretical and Methodological Aspects of a Critical Discourse and Dispositive Analysis. In: Wodak, Ruth/Meyer, Michael (Hg.): Methods of Critical Discourse Analysis. London. 54ff.

- einer Untersuchung einiger greifbarer internationaler kulturpolitischer Modelle, die darauf ausgerichtet sind, nachhaltige verbindliche Strukturen für Chancengleichheit in der Kulturlandschaft zu initiieren.

Die Analyse mündet schließlich in eine Zusammenfassung der abschließenden Interpretation und Verarbeitung der empirischen Befunde, die eine Momentaufnahme des Diversitätsdispositivs darstellt.

2 Strukturanalyse des Diversitätsdispositivs

Der Begriff Diversität hat viele Facetten und Bedeutungen. Durch die Analyse von Diversitätsperspektiven verschiedener kulturpolitischer Ebenen hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Dimensionen reflektiert die Studie die Herausforderungen, Fallstricke und Potenziale der Förderung von Diversität.

2.1 Kulturstiftung des Bundes: 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft

Mit dem Ziel, einen inklusiven Kulturraum zu schaffen, hat die Kulturstiftung des Bundes (KSB) 2018 ein bis 2023 laufendes Programm, den *360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft*, aufgelegt, das sich speziell mit migrationsbezogener Diversität beschäftigt. Die Förderung richtet sich nicht nur an Einrichtungen der Darstellenden Künste, sondern auch an die Bereiche Bildende Kunst, Musik, Literatur, Kunst- und Geschichtsmuseen, Architektur, Neue Medien und verwandte Formen. Der *360°*-Fonds fördert kulturelle Diversität im Programmangebot, im Personal sowie im Publikum, wobei die strukturelle Ausgrenzung von Menschen mit Migrationsgeschichte im Kultursektor ausdrücklich anerkannt wird.[8]

Das Programm unterstützt insgesamt 39 Kultureinrichtungen mit rund 13,9 Mio. €. Unter diesen Einrichtungen befinden sich 13 Staats- und Stadttheater. Dies sind namentlich: Badisches Staatstheater Karlsruhe, Düsseldorfer Schauspielhaus, Mecklenburgisches Staatstheater, Staatstheater Hannover, Staatstheater Nürnberg, Thalia Theater, Theater an der Parkaue, tjg – theater junge generation, Nationaltheater Mannheim, Theater Bielefeld, Theater Bremen, Theater Dortmund und Theater Oberhausen.[9]

Die KSB finanziert in den geförderten Einrichtungen eine Stelle, den*die sogenannte*n Diversitätsagent*in. Von den Einrichtungen wird erwartet, dass sie mithilfe des*r Agent*in bis zu vier Jahre lang Vorschläge und Maßnahmen zur Verwirklichung von Diversität in bestimmten Bereichen einführen. Die Agent*innen, vorzugsweise mit Migrationsgeschichte, die über Diversitätskompetenzen und Erfahrungen in der Arbeit mit

---

8 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (2019): Fördergrundsätze 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft. URL: https://www.360-fonds.de/wp-content/uploads/2019/09/20190107-F%C3%B6rdergrunds%C3%A4tze.pdf [11.04.2021].

9 Vgl. 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (o. D.): Das Programm. Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.360-fonds.de/programm/ [12.04.2021].

Akteur*innen aus Einwandererfamilien verfügen, sind für die Entwicklung und Begleitung des diversitätsorientierten Veränderungsprozesses in ihrer jeweiligen Kultureinrichtung verantwortlich.[10]

Hortensia Völckers, die Künstlerische Direktorin der KSB, beschreibt den *360°*-Fonds zu Recht als ein mikroskopisches Experiment, wenn man die Größe des öffentlichen Kultursektors bedenkt und die Diversifizierung als einen langen Lernprozess begreift.[11] Die KSB versteht den *360°*-Fonds als Pilotprogramm und strebt einen Wissenstransfer an, der durch die Erfahrungen der geförderten Einrichtungen auf den Rest der öffentlichen Kultureinrichtungen erfolgen soll. Einer der ermutigenden Aspekte des Fonds ist, dass er eine nachhaltige Modalität anstrebt: Auf der Grundlage der Ergebnisse des Vierjahresprogramms werden Handlungsempfehlungen und Umsetzungsstrategien für den gesamten Kultursektor zur Verfügung gestellt. Daher wird das Programm während des Förderzeitraums von einem Auswertungsteam begleitet.

Die Maßnahmen, die durch das Programm zur Diversifizierung des Personals umgesetzt werden sollen, beziehen sich auf (a) Fortbildungen und Sensibilisierungsmaßnahmen für Mitarbeiter*innen, (b) die Einrichtung von Steuerungsgruppen für Diversitätsprozesse (z.B. die Erstellung von Leitbildern und die Überarbeitung und Umsetzung von Hausordnungen), (c) diversitätssensible Anpassung von Ausschreibungen und Personalauswahlverfahren, (d) Verbesserung der internen Kommunikation, Erprobung neuer Arbeitsstrukturen.[12]

Zu den Maßnahmen zur Programmgestaltung und Publikumsgewinnung gehören (a) die Schaffung diversitätssensibler Inhalte und Produktionen, (b) die Einbeziehung von (post)migrantischen Perspektiven in die Programmgestaltung, (c) die Einführung partizipationsorientierter Angebote (von Kommunikationsstrategien bis hin zu diversitätssensiblen Vermittlungsangeboten), (d) die Nutzung vorhandener wissenschaftlicher Untersuchungen zur Publikumsbeteiligung und -nichtbeteiligung.[13]

Während des vierjährigen Förderzeitraums begleitet ein *360°*-Akademie-Programm die o.g. Bemühungen zur Entwicklung von Diversität. In den Akademien werden Fort- und Weiterbildungen für Mitarbeiter*innen durchgeführt, um Wissen über Diversitätsdiskurse zu schaffen, gegenseitige Schwierigkeiten bei Diversifizierungsprozessen zu reflektieren und vom *peer learning* zu profitieren, was die Strategieentwicklung betrifft.

2.1.1 Der Elefant im Raum

Zweifellos hat der *360°*-Fonds eine bahnbrechende Vision, und die Trainingsangebote durch regelmäßige Akademieaktivitäten sind wichtig, um die geförderten Kultureinrichtungen bei der Umsetzung ihrer Strategien zur Entwicklung von Diversität zu un-

---

10 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (2019).

11 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (2020c): 360°-Akademie 2020: Session III. Fit für die Zukunft: Kulturpolitik und Diversität. Was brauchen die Institutionen? Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_iii.html. [12.04.2021].

12 Vgl. 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (o. D.).

13 Vgl. ebd.

terstützen. Ein Teil des Akademieprogramms besteht aus einem jährlich stattfindenden Treffen, das sich auf die diversitätsorientierte Organisationsentwicklung, die Ansprache von Nicht-Besucher*innen und die diversitätssensible Kommunikation konzentriert und für den*die Agent*in sowie eine*n Vertreter*in der Leitung der jeweiligen Kulturinstitution verpflichtend ist.[14] Die beiden sind dafür verantwortlich, das aus diesen Aktivitäten gewonnene Wissen mit den Mitarbeiter*innen ihrer Einrichtungen zu teilen. Der zweite Teil der Akademieveranstaltungen umfasst eine modulare freiwillige Fortbildung für Mitarbeiter*innen, die in Zusammenarbeit mit der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel vorbereitet und durchgeführt wird. Sie dient der Sensibilisierung und Wissensvermittlung zu Themen des Diversitätsdiskurses und der Reflexion von Anliegen und Herausforderungen für die Entwicklung von Diversitätsstrategien.[15] Die Entwicklung von Diversität ist eng mit der Bekämpfung von Stigmatisierung, Diskriminierung und Rassismus verbunden; daher können Diversitätsdiskurse nicht von struktureller Diskriminierung und Rassismus abgekoppelt werden. In dieser Hinsicht sollten einige Schulungsmodule – sofern sie nicht bereits für den verbleibenden Teil des Programms geplant sind – das bestehende, etablierte Netz diskriminierender institutioneller Strukturen, die zu Ungleichheiten führen, ansprechen. Diskriminierungskritische Diversitätstrainings und -weiterbildungen sind von entscheidender Bedeutung, um die Rolle und die Macht institutionalisierter Privilegien bei der Aufrechterhaltung systematischer Ausgrenzung zu verdeutlichen und zu den Bemühungen um eine Veränderung der Organisationsstruktur von Institutionen beizutragen. Daher sollten sie als eine der grundlegenden Maßnahmen anerkannt werden, um alle Mitarbeiter*innen, einschließlich der Führungskräfte, beim Erwerb von Fähigkeiten und Kompetenzen zu unterstützen. Diese werden nicht nur benötigt, um die postmigrantische deutsche Gesellschaft besser zu verstehen, sondern vor allem auch, um Macht zu teilen.

Ein Fallstrick von Strategien, die Diversität aus einer reinen Managementperspektive angehen, besteht darin, dass sie die Aufmerksamkeit von der Ungleichheit ablenken und den Schwerpunkt auf Wertschätzung und »Wohlfühlmaßnahmen« legen, anstatt die strukturellen Bedingungen tatsächlich zu verbessern.[16] Darüber hinaus kann ein solches Vorgehen dazu führen, dass Lösungen »abgehakt« werden, anstatt einen kontinuierlichen, dynamischen und langwierigen Prozess der Reflexion und Diskussion darüber in Gang zu setzen, was für die verschiedenen Phasen der Diversifizierung und die Ermittlung kurz- und mittelfristiger Ziele erforderlich ist.

Sarah Ahmed argumentiert so: »the arrival of the term ›diversity‹ involves the departure of other (perhaps more critical) terms, including ›equality‹, ›equal opportunities‹, and ›social justice‹«.[17] Eine Veränderung der Organisationskultur in öffentlichen Theatern erfordert daher nicht nur eine Sensibilisierung des Personals für Diskriminierung

---

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (2019): Fortbildungsprogramm mit der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel. Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.360-fonds.de/akademie [13.04.2021].

16 Vgl. Vertovec, Steven (2012): Diversity and the Social Imaginary. In: European Journal of Sociology, 53 (3). 300.

17 Ahmed, Sara (2012): On being Included: Racism and Diversity in Institutional Life. Durham/London. 1.

und Rassismus, sondern vor allem die unermüdliche Suche nach Strategien, die darauf abzielen, zweihundert Jahre alte institutionelle Ausgrenzungsstrukturen schrittweise abzubauen. Die jüngsten Vorfälle in der deutschen Theaterlandschaft (z.B. am Theater an der Parkaue und am Theater Oberhausen)[18], die eine Rassismusdebatte ausgelöst haben, waren ein deutliches Signal dafür, dass kulturpolitische Akteure die Bekämpfung institutioneller Diskriminierung als politisches Ziel zur Verwirklichung eines gleichstellungsorientierten Kulturbereichs in ihren Subventions- bzw. Förderprogrammen verankern sollten.

2.1.2 Identität ist vielschichtiger als die bloße postmigrantische Perspektive

Da sich der *360°*-Fonds speziell mit migrationsbezogener Diversität auseinandersetzt, wurde in einer der Akademiesitzungen die Einbeziehung der »postmigrantischen Perspektive« in Veränderungsprozesse diskutiert, um die kulturelle Teilhabe von sogenannten Postmigrant*innen[19] zu ermöglichen. Der Theaterregisseur Dan Thy Nguyen warnte, dass der Begriff »postmigrantisch« irreführend sein könnte, da die Milieus zu unterschiedlich und die postmigrantischen Gruppen nicht homogen seien.[20] In der anschließenden Gruppendiskussion betonten die Workshop-Teilnehmer*innen, dass die »postmigrantische Perspektive« den Umfang der Diversität einschränke.

Bei der Wahrnehmung migrantisierter Menschen als Mitglieder einer homogenen Gemeinschaft wird die individuelle Dimension der Identität übersehen. Dieses

18 Schmidt, Katharina (2019): Rassismus am Theater. Keine Bühne für Rassismus. taz.de vom 30.06.2019. URL: https://taz.de/Rassismus-am-Theater/!5603768/ [07.10.2019].
Heppekausen, Sarah (2019): Depri in Deutschland. Schaffen – am Theater Oberhausen inszenieren Technocandy ohne Anti-Rassismus-Klausel einen Abend über die Diskriminierungen des Arbeitslebens. nachkritik.de vom 08.02.2019. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&%20id=16404:schaffen-theater-oberhausen-technocandy&catid=38&Itemid=40 [15.03.2019].

19 Der Begriff »Postmigrant*in« wird häufig als Alternative zum Begriff »Migrationshintergrund« verwendet, um den Lebenshintergrund der zweiten und dritten Generation von ihren eingewanderten Eltern zu unterscheiden, da sie keine eigene Migrationserfahrung haben. Der Soziologe Erol Yildiz bietet eine differenzierte Sichtweise, die für die in diesem Abschnitt vorgestellte Diskussion besonders hilfreich ist. Für Yildiz verweist die Vorsilbe »post« vielmehr auf den Versuch, Denkmuster zu überwinden; daher signalisiert das »Postmigrantische« ein Neudenken »als eine gesellschaftsbewegende und gesellschaftsbildende Kraft«. Yildiz, Erol (2019): Postmigrantische Lebensentwürfe jenseits der Parallelgesellschaft. In: Böttcher, Alexander/Hill, Mark/Rotter, Anita/Schacht, Frauke/Wolf, A. Maria/Yildiz, Erol (Hg.): Migration bewegt und bildet. Kontrapunktische Betrachtungen. Innsbruck. 15. Bei diesem Ansatz geht es um ein neues Denkmodell für die gesamte Gesellschaft und nicht um Individuen, die als »Postmigrant*innen« abgestempelt werden: »Das Postmigrantische versteht sich dann als ein Kampfbegriff gegen ›Migrantisierung‹ und Marginalisierung von Menschen, die sich selbst als integralen Bestandteil der Gesellschaft sehen, gegen einen öffentlichen Diskurs, der Migrationsgeschichten weiterhin als spezifische historische Ausnahmeerscheinungen behandelt und dabei eine Trennung zwischen ›einheimischer Normalität‹ und ›eingewanderten Problemen‹ zugrunde legt«. Yildiz, Erol (2019). 16.

20 Kulturstiftung des Bundes (2020b): 360°-Akademie 2020: Session II. Draufgeschaut – wie werden Kultureinrichtungen aus postmigrantischer Perspektive wahrgenommen? Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_ii.html. [12.04.2021].

Verständnis birgt die Gefahr, die zweite und dritte Generation auf die Figur des »Überbringers« der postmigrantischen Perspektive zu beschränken, und suggeriert, diese sei mit einem festen kulturellen Bezugspunkt verknüpft, dem die Annahme einer monolithischen, undurchlässigen und einheitlichen Kultur zugrunde liege. Insbesondere im Falle der Kunst ist diese Wahrnehmung trügerisch, »da diese ja häufig von Menschen hervorgebracht wird, die sehr originelle, eigensinnige, künstlerische Positionen vertreten und sich dagegen verwehren, als Stellvertreter einer Kultur, Nation oder einer sonstigen Gemeinschaft wahrgenommen zu werden«.[21]

Der Begriff postmigrantisch erfordert eine neue Interpretation, die die Dynamik des ständigen Wandels der Gesellschaft unterstreicht und jedes Individuum dieser Gesellschaft als Teil des Wandels betrachtet. In diesem Zusammenhang ist es konstruktiver und fruchtbarer, sich »Postmigrantentum« als ein Konzept vorzustellen, das die Heterogenität der Stimmen, Ansichten, Ausdrucksformen, Erfahrungen, des Wissens und der ästhetischen Konventionen der heutigen deutschen Gesellschaft widerspiegelt. In einer postmigrantischen Gesellschaft zu leben bedeutet, Teil von Prozessen der Begegnung, des Konflikts, des Austauschs und der Verhandlung zu sein. Diese Prozesse erfordern einen Wandel der kulturellen Institutionen, um mit der Gesellschaft kommunizieren zu können. Was Diversität im postmigrantischen Theater bedeutet, hat Shermin Langhoff, Intendantin des postmigrantisch gelabelten Maxim-Gorki-Theaters in Berlin, 2019 in einem Interview treffend formuliert: »Ein Theater mit zeitgenössischen Geschichten über unsere plurale Gesellschaft«.[22] Die Perspektive der postmigrantischen Gesellschaft in diesem Sinne negiert nicht andere Dimensionen von Diversität. Im Gegenteil, postmigrantische Perspektiven sollten als Verfasser*innen von Narrativen anerkannt werden, welche die diversen Schichten einer Gesellschaft verbinden können.

2.1.3 Zugang schaffen ist nicht gleichbedeutend mit Publikumsentwicklung

Der *360°*-Fonds ist insofern auch bahnbrechend für die öffentlichen Theater, da sich die Fördermittel auch auf eine Entwicklung des Publikums konzentrieren und in dieser Hinsicht migrantisierte Menschen in der Regel als Zielgruppe betrachtet werden.[23] Dem liegt der Ansatz zugrunde, dass die »staatlichen Theater eine Diversität innerhalb ihres Publikums schaffen wollen, die in ihren theatereigenen Strukturen noch nicht existiert«.[24] Umgekehrt ist Diversität in der Programmgestaltung und im Publikumsprofil wiederum abhängig von der Diversität der Kulturschaffenden. In diesem Zusammenhang klingt es vielversprechend, dass der Fonds auch eine Veränderung der Personalstruktur in den Häusern anstrebt. Allerdings wird die Relevanz von Kultureinrichtungen

21 Regus, Christine (2009): Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus. Bielefeld. 38.

22 Parbey, Celia (2019): Shermin Langhoff: »Jede Intendanz in einer deutschen Großstadt muss sich heute der Frage stellen, wie divers ihr Ensemble ist«. EDITION F vom 27.10.2019. https://editionf.com/shermin-langhoff-gorki-postmigrantisches-theater-interview/ [05.11.2019].

23 Vgl. Canyürek, Özlem (2020): Refugees Welcome to Germany. In: Ertürk, Nevra/Ünsal, Deniz (Hg.): Cultural Policy Yearbook 2019: Forced Migration and Cultural Production. Istanbul.

24 Sharifi, Azadeh (2016): Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater. In: Brauneck, Manfred/das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 339.

oft daran gemessen, dass sie die gesellschaftliche Realität erfassen und sich so positionieren, dass sie für ein breiteres Publikum attraktiv sind, um in Zukunft »überleben« zu können.

In den Workshop-Diskussionen sowie im Material, das auf den Webseiten der KSB und des *360°*-Fonds zur Verfügung gestellt wird, wird Diversität oft im Sinne des Erreichens eines vielfältigen Publikums diskutiert. Die Nachfrage nach Theater hängt letztlich mit seiner Relevanz, seinem Inhalt und seiner Funktion zusammen.[25] In dieser Hinsicht ist die Diversifizierung des Programms eine Voraussetzung für die Zugänglichkeit kultureller Angebote für eine breitere Bevölkerung, um der Entfremdung der Künste von der Gesellschaft entgegenzuwirken. Die Aufnahme einiger so gearteter Projekte in das Hauptprogramm bedeutet jedoch nicht, dass der Zugang zum Theater schon gefördert wird. Wie Leyla Ercan, die Diversitätsagentin des Staatstheaters Hannover, zudem feststellte, sei die Programmgestaltung mit Künstler*innen anderer Sichtweisen, Perspektiven, Narrative und Wissensbereiche untrennbar damit verbunden, auch das Programm- und Projektmanagement selbst diversitätssensibel zu gestalten:

> Das ist ein typischer Dramaturgiefehler: Da sitzen dann fünf weiße Dramaturg*innen, schreiben ein migrations- oder inklusionsbezogenes Konzept […] Aber wo sind denn die Migrant*innen oder behinderten Menschen in diesem Prozess? Für wen machen sie das? Es funktioniert nicht, wenn sie das hier so auf dem Reißbrett machen, ohne die Menschen, um die es geht, einzubeziehen. Damit reproduzieren sie einen fremdbestimmten Blick auf marginalisierte Menschen und erzählen stereotype Geschichten. Das spricht die neuen Zielgruppen nicht an.[26]

Die Erforschung, Würdigung und Verbreitung unterschiedlicher Geschichten ist für ein tieferes Verständnis der Gesellschaft jenseits einer auf bestimmte Gemeinschaften ausgerichteten Perspektive erforderlich. Neue Impulse sind notwendig für die Diversifizierung der gegenwärtig westlich dominierten Form künstlerischen Wissens und die Aufwertung verschiedener ästhetischer Perspektiven als neuer Modus künstlerischer Kommunikation innerhalb einer Gesellschaft im Zuge der Pluralisierung.

2.1.4 Strukturwandel ist mit diversen Ästhetikformen verknüpft

Im Jahr 2020 wurden im Rahmen der *360°*-Akademie verschiedene Workshops organisiert, um zu erörtern, wie nach dem vierjährigen Förderzeitraum ein nachhaltiger Wandel gewährleistet werden kann. In der ersten Sitzung tauschten sich die Vertreter*innen der geförderten Einrichtungen, Diversitätsagent*innen und -expert*innen über die Hürden bei Diversitätsprozessen aus. Als Haupthindernisse in den Diversitätsentwicklungsprozessen wurden genannt: (a) die Bereitschaft und Motivation der Leitungsebene der Einrichtung, (b) die Klärung der Ziele und der Rollenverteilung in der Leitung, (c) die Stärkung der Rolle der Diversitätsakteur*innen innerhalb der Einrichtung durch konkrete Instrumente zum Umgang mit Machtstrukturen und (d) die Einbeziehung von

25 Vgl. Schneider, Wolfgang (2020): Interdisziplinär, intergenerationell und interkulturell. Ländliche Räume als theatrale Territorien. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Global Village Labs. Berlin. 6–7.

26 Persönliches Gespräch mit Leyla Ercan vom 07.05.2021.

Migrant*innenorganisationen als Expert*innen in die inhaltliche Gestaltung der Programme.[27]

Die o.g. Aspekte zeigen, wie die Machtstruktur die Wissensproduktion in etablierten Kultureinrichtungen prägt. Wie die Expert*innen im ersten Workshop feststellten, hängt der Fortschritt der Diversitätsentwicklung von der Herangehensweise der Managementebene ab. Im öffentlichen Theater hat die Vision des*r Intendant*in einen maßgeblichen Einfluss auf die Entscheidungsfindung hinsichtlich der Programmgestaltung, der Theaterästhetik und der Personalpolitik. Die Funktion des/r Intendant*in ist für die wechselseitige Beziehung zwischen Ästhetik und Institution entscheidend, da die Theaterleitung mit außergewöhnlicher Macht ausgestattet ist.[28] In diesem Zusammenhang scheint die institutionelle Ästhetik, die durch den*die Intendant*in oder die Künstlerische Leitung reguliert wird und sich aus der weißen Norm der öffentlichen Theaterstruktur ergibt, eines der Zugangshindernisse für z.B. nicht-weiße Künstler*innen zu sein.

> Auf unserer Bühne versuchen wir BIPoC-Regisseur*innen/Autor*innen[29] abzubilden, vor allem verstärkt Frauen – das ist ja auch immer ein Problem am Theater –, und auch sehr viele BIPoC-Künstler*innen zu engagieren. Also über das Ensemble zum einen, dann die Regie, Autor*innenschaft und eben über Kooperationsbeziehungen zu Künstler*innen aus der Stadt. Das ist auf jeden Fall da. Es ist aber immer an die Intendanz gebunden. Wenn die Intendanz zum Beispiel wechselt, dann kann es sein, dass das über Bord geworfen wird. Das heißt, dass es immer abhängig von der Intendanz und deren Agenda ist.[30]

Ebenso können Diversifizierungsprozesse nicht von der fortbestehenden bürgerlichen Ästhetik und der Tradition des klassischen Dramas in öffentlichen Theatern abgekoppelt werden. Dan Thy Nguyen wies in einem Impulsvortrag darauf hin, dass diese Tatsache in Diversitätsdiskussionen oft übersehen werde, und betonte, dass inhaltliche Strategien und Visionen von Institutionen zwar letztlich mit der angestrebten Ästhetik zusammenhingen: Die eurozentrische Ästhetik werde aber selten in Frage gestellt und eine diverse Ästhetik sei kaum Teil der strukturellen Veränderungsprozesse innerhalb öffentlicher Kulturinstitutionen.[31] Pläne zur Diversitätsentwicklung sollten sich deshalb auch darauf konzentrieren, eine solche Infragestellung eurozentrischer ästhetischer Kodierungen anzuregen und vorherrschende koloniale Kontinuitäten in der öffentlichen Theaterlandschaft zu bekämpfen. Daher sollte die Identifizierung von Strategien für die Anerkennung, Wertschätzung und Validierung verschiedener Ästhetikformen als eine ent-

---

27 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (2020a): 360°-Akademie 2020: Session I. Reise ins Innere: Diversitätsprozesse in Kultureinrichtungen. Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_i.html [12.04.2021].

28 Vgl. Balme, B. Christopher (2019): Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater. In: Zeitschrift für Kulturmanagement, 5 (2). 53.

29 Die Bezeichnung »BIPoC« fasst Schwarze, Indigene und People of Color zusammen.

30 Persönliches Gespräch mit Leyla Ercan vom 07.05.2021.

31 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (2020b).

scheidende Säule von Diversitätsstrategien angesehen werden. In Anlehnung an Bourdieu ist die Diversifizierung des Personals, des Programms und des Publikums inhärent durch den eingebetteten Habitus der Akteur*innen im öffentlichen Theaterbereich bedingt. In Ermangelung einer klaren Vision und von Plänen zur Umverteilung der Macht birgt die Einführung von Programmen zur Diversitätsförderung das Risiko, dass es sich um beschwichtigende Maßnahmen handelt, die die Grundlage für ungleiche Zugangsbedingungen zum Theater für alle verschleiern.

2.1.5 Nachhaltige Diversitätsentwicklung

Der 2021 veröffentlichte Zwischenbericht des *360°*-Fonds wirft einen kurzen Blick auf die erste Hälfte des Förderzeitraums. Er gibt wertvolle Einblicke in die Handlungsfelder für die verbleibende Zeit. Der Zwischenbericht stellt fest, dass die diversitätsorientierte Transformation von Kulturinstitutionen ein langer Prozess und eine Querschnittsaufgabe ist, und gibt einige wichtige Empfehlungen für das weitere Vorgehen:[32]

1. Zielvereinbarungen und Aufnahme von Diversitätskompetenzen in die Anforderungsprofile der Leitungen von Kulturinstitutionen,
2. Etablierung und Verstetigung der Stellen von Diversitätsagent*innen in den Kulturinstitutionen,
3. Sicherung von finanziellen, personellen und zeitlichen Ressourcen,
4. Entwicklung von Ausbildungsprofilen und Qualifizierungsangeboten,
5. Nachwuchsförderung,
6. Etablierung spartenspezifischer Netzwerke,
7. Kooperation mit Akteur*innen und Communitys aus der migrantischen und postmigrantischen Stadtgesellschaft,
8. Einrichtung von Beratungsstellen.

Darüber hinaus könne spartenübergreifende Zusammenarbeit Lernmöglichkeiten für Kultureinrichtungen bieten, in denen tief verwurzelte traditionelle Strukturen Widerstand gegen Veränderungen und institutionelle Trägheit hervorrufen. Laut Anna Zosik, Projektleiterin des *360°*-Programms, sind insbesondere Bibliotheken mit Formaten wie »Berufsfelderkundung«, Schülerpraktika oder *peer*-Programmen Vorreiter, die sich gezielt an ihre Kooperationspartner*innen, einschließlich Schulen, wenden würden.[33] Solche Umsetzungsmodelle, bei denen Kulturelle Bildung als grundlegender Bestandteil von machtkritischen Diversitätsentwicklungsprozessen verstanden wird, wie sie häufig

32 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (2021): Diversität als Zukunftsfaktor. Empfehlungen für eine nachhaltige Diversitätsentwicklung in Kulturinstitutionen aus dem Programm 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/download/download/360/210511_KSB_360Grad_Positionspapier_A4_finale_Version.pdf [01.09.2021].

33 Vgl. Zosik, Anna (2020): »Die« kommen doch (nicht) von alleine. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. Genshagen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021]. 24

in nicht-institutionalisierten Strukturen wie Bürgerbühnen und Amateurtheatern zu finden sind, werden in öffentlichen Theatern dringend benötigt.

Die Schaffung einer nachhaltigen Struktur muss vor allem über die Entwicklung von vage formulierten »diversitätssensiblen« Maßnahmen hinausgehen. Sie sollte durch verbindliche, auf Antidiskriminierung ausgerichtete Verfahren in Bezug auf Arbeitsethik, Personalpolitik, Stellenausschreibungen, Personalschulung auf allen Hierarchieebenen und Kommunikation mit dem Publikum unterstützt werden. Konkrete Standards in den genannten Bereichen sind erforderlich, um die »symbolische« Repräsentation einiger weniger marginalisierter Künstler*innen auf der untersten Hierarchieebene zu vermeiden. Leyla Ercan schlägt die Schaffung verschiedener Positionen innerhalb der Institution vor, wie z.B. Gleichstellungsbeauftragte, Behindertenbeauftragte, Diversitätsbeauftragte, die in alle Bewerbungs- und Auswahlverfahren mit Vetorecht eingebunden sind, sowie die Einrichtung einer Beschwerdestelle, um ein diversitätsfreundliches Arbeitsumfeld und einen internen Kommunikationskanal zu schaffen.[34] Solche Instrumente sollten erprobt und ständig überarbeitet werden, um eine gleichstellungsorientierte Organisationskultur zu etablieren, die die Aufnahmefähigkeit der Kultureinrichtungen und -institutionen erhöht, um sich mit der dynamischen Vielfalt ihrer Städte zu verbinden.

2.2 Nordrhein-Westfalen: Interkulturalität als Diversitätskonzept

Nordrhein-Westfalen gehört zu den Bundesländern, die die interkulturelle Öffnung von Kultureinrichtungen als kulturpolitische Aufgabe wahrnehmen. Seit Anfang der 2000er Jahre wurden verschiedene interkulturelle Konzepte und Programme eingeführt und umgesetzt. Das erste Pilotprojekt *Kulturelle Vielfalt in Dortmund* fand 2007 statt, gefolgt von einer empirischen Untersuchung im Jahr 2008 mit dem Titel *Lebenswelten und Milieus von Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland und Nordrhein-Westfalen*. Im Jahr 2008 wurde in einem wichtigen Dokument, dem *Kölner Appell* des Städtetages Nordrhein-Westfalen, betont, dass die kulturelle Vielfalt aus einer interkulturellen Perspektive gefördert werden sollte, insbesondere auf kommunaler Ebene, wobei das Grundgesetz als normative Grundlage dient. In diesem Dokument wurde die nachhaltige Förderung der kulturellen Diversität als Förderung des interkulturellen Dialogs zwischen den verschiedenen ethnisch-nationalen Gruppen verstanden; Kulturpolitik wurde somit als Integrationspolitik bezeichnet.[35] Die Notwendigkeit der Umsetzung der UNESCO-Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt von 2005 auf städtischer Ebene wurde auch im *Kölner Appell* unterstrichen, indem die Förderung der interkulturellen Arbeit bei Haushaltsentscheidungen, die interkulturelle Öffnung von Programmen und Repertoires städtischer Kulturinstitutionen, die Förderung der Partizipation von Migrant*innen und die Stärkung des bürgerschaftlichen Engagements zur Förderung

34 Persönliches Gespräch mit Leyla Ercan vom 07.05.2021.

35 Vgl. Städtetag Nordrhein-Westfalen (2008): Kölner Appell: Interkulturelle Arbeit in den Städten: Verbindendes suchen, Verschiedenheiten zulassen. URL: www.staedtetag-nrw.de/imperia/md/content/stnrw/internet/2_fachinformationen/2008/3_20080610_koelner_appell_vorstand.pdf [08.04.2017]. 2.

der kulturellen Diversität und des interkulturellen Dialogs betont wurden.[36] Obwohl der *Kölner Appell* keinen programmatischen Maßnahmenkatalog bietet, hat er Interkulturalität als übergreifendes kommunalpolitisches Ziel benannt. Bislang wurde das Grundsatzpapier jedoch bedauerlicherweise nicht einmal teilweise umgesetzt.

In einem nächsten Schritt wurde zwischen 2007 und 2011 das landesweite Projekt *interkultur.pro* durchgeführt, um ein systematisches interkulturelles Projektmanagement zu erreichen. Um neue Strategien zu entwickeln, brachte das Projekt verschiedene Akteur*innen an einen Tisch, darunter Künstler*innen, Manager*innen interkultureller Projekte, Mitarbeiter*innen von Kulturverwaltungen, Kommunalpolitiker*innen und Kulturjournalist*innen. Als Bereiche, die eine systematische Professionalisierung und die Konsolidierung von Angeboten erforderten, wurden die folgenden identifiziert:[37] (a) lokale, regionale und internationale Ausrichtung, (b) Entwicklung von Forschung und Wissenstransfer, (c) öffentlichkeitswirksames Marketing, (d) Zukunft der Kultureinrichtungen in einer von Zuwanderung geprägten Gesellschaft, (e) Ausbau von Netzwerken interkultureller Akteur*innen.

Aus heutiger Sicht bleibt festzuhalten, dass das in den letzten 20 Jahren erworbene Know-how zur Verbreitung einer interkulturellen Perspektive nach wie vor eher in Form dialogorientierter interkultureller Projektförderung unterstützt wird als durch die Umsetzung bereits gut entwickelter Ansätze in die Praxis.[38]

2.2.1 Isolierte Ansätze sind kontraproduktiv

Das Land NRW hat maßgeblich zur Entwicklung des interkulturellen Diskurses beigetragen und entsprechende Programme zur Förderung von Diversität im Kulturbereich aufgelegt. Interkulturell orientierte Diversität ist jedoch bis heute kein allumfassendes Ziel der staatlichen Kulturpolitik. Trotz der enormen Erfahrungen und Erkenntnisse der letzten zwei Jahrzehnte fehlt eine umfassende Vision, die zur Umsetzung des interkulturellen Diskurses in Diversitätsöffnungsprozessen in Kulturinstitutionen beiträgt. Die Bemühungen um eine migrationsorientierte Diversifizierung von Kulturinstitutionen laufen nahezu parallel zur Etablierung einer dialogorientierten interkulturellen Projektförderung. Diese Ziele sind jedoch klar miteinander verknüpft. Zudem bedeutet Teilhabe an der Kultur nicht nur die Rezeption von Kultur durch breitere Bevölkerungsschichten, sondern vor allem auch den Zugang zu kulturellen Produktionsmitteln. Daher sind konsolidierte Strategien erforderlich, um sowohl die Fähigkeit der Kulturinstitutionen zu stärken, die Diversität der Gesellschaft zu verinnerlichen und widerzuspiegeln als auch die strukturellen institutionellen Barrieren abzubauen, die die Zugangsbedingungen für unterrepräsentierte Künstler*innen und Kulturschaffende verhindern oder einschränken.

---

36 Vgl. Städtetag Nordrhein-Westfalen (2008). 2ff.

37 Vgl. interkultur.pro. (2011): Interkultur – Begriffe, Konzepte, Strategien: Elfter Theorie-Praxis-Diskurs. Veranstaltung am 08.02.2011. Düsseldorf.

38 So wurde 2017 das Programm *Interkulturelle Impulse* vom NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste NRW eingeführt, das in seiner letzten Ausschreibung 2021 13 künstlerische Arbeiten förderte.

In diesem Sinne beruhte die Gründung der Zukunftsakademie (ZAK) NRW im Jahr 2013 auf der Idee, Impulse für das Verständnis gelebter Diversität zu setzen. Gegründet und finanziert wurde die ZAK NRW durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, die Stiftung Mercator, die Stadt Bochum und das Schauspielhaus Bochum. Die Organisation hatte ihren Sitz in Bochum, war aber bundesweit tätig. Sie verstand sich als Zentrum, das sich für einen gleichberechtigten Zugang zu Kultur und Kultureller Bildung einsetzte, Kulturinstitutionen dabei unterstützte, divers zu werden, und Schulungen und Beratungen zum Thema Diversität anbot. Die ZAK NRW setzte sich aktiv für den Austausch, die Zusammenarbeit und die Vernetzung verschiedener Akteur*innen ein, darunter Kulturinstitutionen und von Diversität geprägte zivilgesellschaftliche Organisationen sowie politische Akteur*innen auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene. Obwohl die ZAK NRW mit dem Ziel angetreten war, gerade die Strukturen zu stärken, die eine Offenheit gegenüber migrationsbedingter Diversität ermöglichen, zahlreiche Veranstaltungen und Workshops organisierte und eine große Anzahl Kooperationen vor allem mit öffentlichen Theatern einging, stellte die Initiative selbst ihre Arbeit ein. Der Verein wurde zum Ende des Jahres 2019 aufgelöst.[39]

Eine Plattform wie die ZAK NRW wäre auch auf Bundesebene dringend notwendig, um die Diversitätsentwicklung insgesamt nachhaltig zu unterstützen und sich für eine inklusive, dem kulturellen Pluralismus verpflichtete Gesellschaft einzusetzen. Eine solche Servicestelle ist als wichtiges politisches Instrument zu verstehen, um vorhandenes regionales und lokales Wissen sowie Erfahrungen zu vernetzen und dynamisch und umfassend auf die Öffnung der Kultureinrichtungen und -institutionen für Diversität hinzuwirken. Ganzheitliche Perspektiven gewährleisten die Entwicklung struktureller Lösungen und erhöhen die Wirkung der Verbreitung des gleichstellungsorientierten Diversitätsdiskurses und der damit verbundenen Umsetzungsmaßnahmen und -strategien.

2.2.2 Befassung mit der ausgrenzenden institutionellen Kultur

Im Jahr 2019 wurde von der ZAK NRW eine quantitative Pilotstudie zur Rolle von Diversität in den öffentlich geförderten Kultureinrichtungen in NRW durchgeführt. Eine Onlinebefragung richtete sich an die Leitungsebene von Kultureinrichtungen, um die Potenziale und Hindernisse bei der Umsetzung von Diversität zu ermitteln. Von 262 Einrichtungen nahmen 64 % an der Umfrage teil, wobei die Einrichtungen der Darstellenden Künste mit 56 % die höchste Rücklaufquote aufwiesen.[40] Die Teilnehmer*innen wurden gefragt, ob acht vorgeschlagene Maßnahmen relevant für sie sind und in welchem Umfang sie in der jeweiligen Einrichtung umgesetzt werden. Diese waren:[41]

---

39 Vgl. Westfalenspiegel (2019): Aus für Zukunftsakademie NRW vom 28.05.2019. URL: https://www.westfalenspiegel.de/aus-fuer-zukunftsakademie-nrw/ [12.07.2019].

40 Vgl. Zukunftsakademie NRW (2019): Vielfalt im Blick. Diversität in Kultureinrichtungen. Düsseldorf. URL: http://www.miz.org/downloads/dokumente/961/2019_zak_nrw_vielfalt_im_blick.pdf [11.12.2020].

41 Zukunftsakademie NRW (2019). 18.

1. Kooperation und Vernetzung mit Institutionen oder Einzelpersonen der Stadtgesellschaft,
2. die Nutzung vielfältiger, zielgruppenspezifischer Kommunikationswege,
3. flexible Arbeitszeiten,
4. Sensibilisierung für Führungskräfte und Mitarbeitende zum Thema Diversität,
5. Verankerung der Förderung von Diversität in Strategie oder Leitbild,
6. gezielte Einbindung von Vertreter*innen unterrepräsentierter Gruppen bei der Entwicklung des Programms,
7. Maßnahmen zur Herstellung von Chancengerechtigkeit in der Personalauswahl,
8. Schaffung einer Abteilung und/oder Verantwortliche*n für Diversität.

Aus dem Evaluierungsbericht der Studie geht hervor, dass Diversität für mehr als drei Viertel der Befragten eine wichtige Rolle spielte und dass die bereits eingetretenen Veränderungen am deutlichsten im Bereich der Kulturellen Bildung sichtbar waren, gefolgt von der Diversität des Publikums, aber auf einem eher niedrigen Niveau, wenn es um Maßnahmen hinsichtlich der Diversität des Personals ging.[42] Die Antworten auf die Umfrage zeigen auch, dass es eine erhebliche Diskrepanz zwischen der Relevanz und der Umsetzung ausgewählter Maßnahmen gab. Obwohl Diversität als notwendig erachtet wurde, blieben die strukturellen Maßnahmen hinter dem Wunsch nach Diversifizierung zurück. Besonders groß war die Diskrepanz bei der Sensibilisierung für Diversität, bei der Entwicklung von Programmen in Zusammenarbeit mit unterrepräsentierten Gruppen, bei der Diversifizierung der Kommunikationswege und schließlich bei der Personalauswahl.[43] Dieses Ergebnis verdeutlicht, dass Maßnahmen, die explizit auf organisatorische Veränderungen abzielen, bei der Öffnung von Einrichtungen für Diversität als zweitrangig angesehen werden. Wie bereits beim *360°*-Fonds der KSB festgestellt werden konnte (s. Kapitel 2.1), lassen sich auch hier die Auswirkungen des Habitus der Führungsebene auf die Zugänglichkeit von Kultureinrichtungen für andere Perspektiven, Erfahrungen und Wissensbereiche über Kunstproduktion erkennen. Der mangelnde Wille, die Organisationskultur zu verändern, bedeutet auch, dass das »Weißsein« von Organisationen von vielen öffentlichen Kultureinrichtungen kaum thematisiert wird und etablierte ausgrenzende Strukturen fest verankert sind.

Zweifelsohne sind die genannten Maßnahmen ein unverzichtbarer Bestandteil von Diversitätsentwicklungsprozessen im Kulturbereich. Allerdings muss die Kulturpolitik ihre Aufmerksamkeit gerade auf den institutionellen Widerstand gegen die mit personeller Diversifizierung verbundene »Machtteilung« innerhalb der Kultureinrichtungen richten. Bestehende unausgewogene Machtdynamiken müssen angesprochen und angegangen werden, um zu vermeiden, dass symbolische Maßnahmen zu kosmetischen Veränderungen führen, anstatt eine sinnvolle, kontinuierliche Anstrengung zur Veränderung der Organisationskultur zu unternehmen. Es sollte bedacht werden, dass ein Diversitätsleitbild, welches sich nicht in Personal, Programm und Kooperationspartner*innen widerspiegelt, das Risiko birgt, Alibi-Instrumente zu schaffen und keine

42 Vgl. Zukunftsakademie NRW (2019). 10f.

43 Vgl. ebd. 18.

Verantwortung für die Ermöglichung neuer Organisationsstrukturen für Gleichstellung zu übernehmen.

Der Zugang zu künstlerischer Produktion durch eine diverse Gruppe von Akteur*innen ist grundlegende Voraussetzung für ein diversifiziertes Programm und das Erreichen eines genauso vielgestaltigen Publikums. Daher ist eine Überarbeitung der Personalpolitik dringend erforderlich, um ein einladendes und integratives Organisationsumfeld zu schaffen.[44] Eine diskriminierungskritische Personalpolitik sollte als wirksames Instrument anerkannt werden, um Ungleichheiten beim Zugang zu bekämpfen und nicht zu reproduzieren.

2.2.3 Regionale Zusammenarbeit für Diversitätsentwicklung

Das NRW KULTURsekretariat (NRWKS) arbeitet seit Jahren eng mit verschiedenen Akteur*innen zusammen, um Diversität aus einem interkulturellen Ansatz heraus zu fördern. Um Synergien bei der Unterstützung der Chancengleichheit in der Förderung zu intensivieren, hat das NRWKS 2016 gemeinsam mit Partner*inneninstitutionen den Runden Tisch Diversität eingerichtet. Im Jahr 2020 hat der Runde Tisch das Konsenspapier *Erster Konsens des Runden Tisches NRW für eine Kunst- und Kulturlandschaft der Gesellschaft der Vielen* erarbeitet. Das Gremium setzt sich aus den u. g. Institutionen und Initiativen der Kulturförderung zusammen:[45] der Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, dem NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste, der Landesarbeitsgemeinschaft Soziokultureller Zentren NRW, der Interkultur Ruhr, dem Landesverband der Musikschulen in NRW, dem Landesmusikrat NRW, der Landesmusikakademie NRW und dem NRWKS.

Zuvor hatten die Mitglieder des Runden Tisches Diversität rund vier Jahre lang verschiedene Förderungen erhalten, die mit den Themen Migration und Flucht verbunden waren, wobei der Schwerpunkt auf dem interkulturellen Dialog lag. Das Konsenspapier wurde auf der Grundlage der Erfahrungen und des Fachwissens aus den interkulturellen Projekten entwickelt, die mit einer diversen Gruppe von Menschen, Initiativen und Institutionen durchgeführt wurden. Das Dokument unterstreicht dezidiert die Existenz struktureller Ausschlüsse und die Notwendigkeit der Überwindung von Diskriminierung in der Kulturlandschaft NRWs. Der Konsens fordert die aktive Berücksichtigung des bestehenden Kulturfördergesetzes und des Gesetzes für Teilhabe und Integration in der kulturpolitischen Zielsetzung und Förderstruktur des Landes. Darüber hinaus fordert der Konsens (a) Verstetigung und Vertiefung der Fördermaßnahmen, (b) eine zentrale Rolle für das Konzept der Interkultur in den kulturpolitischen Strategien, (c) die Anerkennung von Interkultur als integraler Bestandteil der Förderung und (d) eine mehr-

---

44 Vgl. Nising Prabha, Lena/Ali Bakhsh Naini, Sophie (2020): Erste Schritte. Über Checklisten hinaus. Ein Leitfaden für diversitätsorientierte Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. Genshagen. 26ff.

45 Erster Konsens des Runden Tisches NRW für eine Kunst- und Kulturlandschaft der Gesellschaft der Vielen! (2020): Für Diversität in Kunst und Kultur. URL: https://lvdm-nrw.de/wp-content/uploads/2020/06/konsens-des-rt_diversitacc88t20200618.pdf [19.02.2021].

jährige und institutionelle Förderung zum Aufbau solider diversitätsorientierter interkultureller Strukturen im Kulturbereich.[46]

Die Mitglieder des Konsenses streben die Erarbeitung konkreter Strategien an, um die bestehenden Zugangsbarrieren zu überwinden und Kultureinrichtungen für Wissen und Positionen migrationsbedingter Diversität zu öffnen.[47] Eine Verstärkung der breiten Zusammenarbeit und ein umfassender Dialog zwischen den regionalen Kulturakteur*innen sind sehr wünschenswert, um eine gezielte, ganzheitliche interkulturelle Ausrichtung und einen Rahmen für die Gestaltung einer vorausschauenden und dynamischen Kulturpolitik zu erhalten – eine Kulturpolitik, die den Anforderungen einer durch Migration geprägten Gesellschaft gerecht wird.

2.3 Forum der Kulturen Stuttgart: Interkulturelle Qualifizierung vor Ort

Seit 2014 koordiniert und begleitet das Forum der Kulturen Stuttgart e. V. das vom Land Baden-Württemberg aufgelegte Förderprogramm *Interkulturelle Qualifizierung vor Ort*. Dieses Landesprogramm zielt darauf ab, die interkulturellen Öffnungsprozesse in Kultureinrichtungen durch ein handlungsorientiertes Gesamtkonzept gemeinsam mit Kommunen und Kulturverwaltungen sowie Migrant*innenorganisationen zu unterstützen.[48] Es bietet wertvolle Lernmöglichkeiten für Akteur*innen öffentlicher Förderinstitutionen, die Diversifizierungsprozesse im Kulturbereich, insbesondere in öffentlichen Kultureinrichtungen, vorantreiben. Das Förderprogramm konzentriert sich auf Zugänglichkeit und den strategischen Aufbau von entsprechenden Strukturen für Kommunikation, Austausch und Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Akteur*innen der Kulturlandschaft.

2.3.1 Machtkritische Kommunikation zur Überwindung ungleicher Strukturen

Anhand dreier verschiedener Module verdeutlicht das Programm *Interkulturelle Qualifizierung vor Ort*, dass sich die Diversifizierungsforderungen nicht nur an Kultureinrichtungen, sondern auch an Kulturverwaltung und zivilgesellschaftliche Organisationen richten. So wendet sich das erste Modul an Kultureinrichtungen, das zweite an Kommunen, und das dritte konzentriert sich auf die Vernetzung von Kultureinrichtungen, Kommunen und zivilgesellschaftlichen Organisationen im Land Baden-Württemberg.

Das erste Modul bietet interne Schulungen für die teilnehmenden Kultureinrichtungen an. Ein freiwilliges Training für Management und Mitarbeiter*innen der verschiedenen Abteilungen dient dem Erwerb von Wissen über den interkulturellen Diskurs sowie interkultureller Kommunikationsfähigkeit. An diesen einführenden Teil schließen sich mehrere Schwerpunkteinheiten an, die auf die spezifischen Anforderungen der jeweiligen Einrichtung zugeschnitten sind. Diese Zusatzmodule sind als prozessbegleitende Workshops konzipiert. Sie umfassen Bedarfsanalyse, Vereinbarung

46 Vgl. ebd.

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Forum der Kulturen Stuttgart (o. D.): Interkulturelle Qualifizierung vor Ort. Förderprogramm für Kultureinrichtungen und Kommunen. Programm und Ausschreibung. URL: https://www.forum-der-kulturen.de/angebote/interkulturelle-qualifizierung-vor-ort/ [11.07.2021].

von Zielen, interkulturelle Personalentwicklung, Sensibilisierung für institutionelle Diskriminierung und Rassismus sowie interkulturelle Publikumsentwicklung mit den Schwerpunkten Programmgestaltung, Kulturelle Bildung und Öffentlichkeitsarbeit.[49]

Das zweite Modul zielt speziell darauf ab, Kommunen aktiv zur Zusammenarbeit mit verschiedenen Migrant*innenorganisationen zu motivieren, um die interkulturelle Öffnung von Kultureinrichtungen in kooperativer und konsolidierter Form zu erleichtern und zu fördern. Durch den Auf- und Ausbau lokaler interkultureller Netzwerke in ausgewählten Kommunen strebt das Förderprogramm an, die lokalen Akteur*innen (z.B. lokale und regionale Kultureinrichtungen, Migrant*innenorganisationen und -initiativen, Stadtverwaltungsvertreter*innen) in interkulturelle Entwicklungsprozesse einzubinden.[50]

Das dritte Modul beinhaltet Workshops zu verschiedenen Themen, die sich an öffentliche Kultureinrichtungen, die Freie Szene sowie an Mitarbeiter*innen von Kulturverwaltungen richten und darauf abzielen, den Austausch und die Vernetzung zwischen den Teilnehmer*innen zu fördern.[51]

Das Programm unterscheidet sich von vielen interkulturellen Projektförderformaten, da es anstrebt, Kräfte für die Entwicklung eines nachhaltigen interkulturellen Rahmens zu bündeln. Insbesondere die Einbindung kommunaler kulturpolitischer Akteur*innen in interkulturelle Öffnungsprozesse unterstreicht die Aufgabe der Kulturverwaltung in den Pluralisierungsprozessen der Kultureinrichtungen. Die in diesem Programm festgelegte Vernetzung möchte – neben weiteren Zielen – neue Allianzen bilden oder bestehende zusammenführen, um Begegnungs- und Tandemstrukturen zwischen Kultureinrichtungen, Initiativen und Kollektiven der Freien Szene sowie verschiedenen diversitätsorientierten zivilgesellschaftlichen Organisationen zu initiieren.[52] Die Schaffung einer breiten Plattform ist ein grundlegender Schritt, um die konkreten Bedingungen für die Demokratisierung des Kulturbereichs auszuhandeln. Die Zusammenführung verschiedener Gemeinschaften und Akteur*innen an sich ist jedoch keine Garantie für Fortschritte bei der Diversifizierung. Das Ziel der Schaffung von Kommunikation sollte auf dem Grundsatz der Gleichheit beruhen. In diesem Sinne betont die Expertin für Diversitätsentwicklung Handan Kaymak, dass die Vernetzung aus einer machtkritischen Perspektive heraus konzipiert werden sollte:

> Mit dem Forum der Kulturen Stuttgart erarbeite ich das auch: ein »Machtkritisches Netzwerk«, ein Konzept, mit dem wir Netzwerkarbeit machtkritisch nochmal definieren können. Zu sagen, wie das überhaupt möglich ist, die Macht so zu verteilen, damit auch das Sprechen sich verändern kann. […] Im Grunde genommen braucht es für eine perspektivische *diversity*-Arbeit reflektierte, machtkritische Kommunikationsmodelle […].[53]

49 Vgl. ebd.
50 Vgl. ebd.
51 Vgl. ebd.
52 Vgl. ebd.
53 Persönliches Gespräch mit Handan Kaymak vom 07.07.2021.

Darüber hinaus zeigt die Umsetzung vieler diversitätsorientierter Förderprogramme, dass Veränderungen auch in der Wahrnehmung der Verwaltungsstrukturen notwendig sind, um eine diversitätsbewusste Umgestaltung der Kulturlandschaft zu erreichen. Verwaltungsstrukturen sind wesentliche Hürden für Diversifizierungsprozesse, insbesondere in der Kulturpolitik, denn letztlich ist der Begriff »Kultur« politisch immer aus weißer Perspektive besetzt.[54] Daher ist der organisatorische Wandel in Kultureinrichtungen auch eng mit der Bereitschaft der kulturpolitischen Akteur*innen verbunden, anzuerkennen, dass »die Kultur« eine Vielfalt von Meinungen, Wissen, Erfahrungen, ästhetischen Bezügen usw. verkörpert, die zur individuellen und sozialen Entwicklung der Gesellschaft beitragen. Daher ist es unerlässlich, dass die Kulturverwaltung diversitätsorientiert denkt und handelt, um institutionalisierte Ungleichheit zu bekämpfen und Diversität tatsächlich zu leben.

2.3.2 Umgang mit Macht und Privilegien

In der ersten Phase zwischen 2014 und 2017 wurden 14 Kultureinrichtungen durch das Programm *Interkulturelle Qualifizierung vor Ort* gefördert. In der zweiten Förderphase führte das Forum der Kulturen Stuttgart eine Befragung durch, um herauszufinden, (a) ob das Programm Veränderungen bewirkt hat, (b) welche Maßnahmen im Rahmen der Qualifizierung initiiert wurden, (c) welche formulierten Ziele umgesetzt wurden und (d) welche Herausforderungen und Probleme bei der Umsetzung des Prozesses der interkulturellen Öffnung aufgetreten sind.[55] An der Befragung nahmen 24 Personen aus verschiedenen Abteilungen teil, darunter die Leitungen von sieben Einrichtungen; darunter u.a. zwei Museen, zwei soziokulturelle Zentren, eine Bibliothek und ein Theater.[56]

Folgende Parameter wurden u.a. als Hauptkomponenten der interkulturellen Öffnung von Einrichtungen definiert:[57] (a) Aufnahme interkultureller Aspekte in das Leitbild/die Unternehmensphilosophie, (b) interkulturelle Ausrichtung der Personalstruktur, (c) interkulturelle Gestaltung des Programms, (d) interkulturelle Gestaltung der Öffentlichkeitsarbeit, (e) Ermöglichung der Partizipation (Mitwirkung und Teilhabe) migrantischer Gruppen.

Ähnlich wie die Befragung der ZAK NRW zeigt die Evaluation der ersten Phase von *Interkulturelle Qualifizierung vor Ort*, dass die teilnehmenden Einrichtungen die gewonnenen Erfahrungen zwar sehr positiv bewerten, das Qualifizierungsprogramm jedoch nicht zu strukturellen Veränderungen in der jeweiligen Einrichtung geführt hat.[58] Der Evaluationsbericht benennt die wesentlichen Herausforderungen und Hindernisse wie folgt:[59]

---

54 Ebd.

55 Vgl. Forum der Kulturen Stuttgart (2020): Wie Öffnung gelingt. Erfahrungen und Positionen zum Landesprogramm Interkulturelle Qualifizierung vor Ort. Förderrunde I (2014–2017). URL: https://www.forum-der-kulturen.de/angebote/interkulturelle-qualifizierung-vor-ort/ [11.07.2021]. 44ff.

56 Vgl. ebd. 44ff.

57 Vgl. ebd. 46ff.

58 Vgl. ebd. 47ff.

59 Vgl. ebd. 47ff.

1. Fehlende finanzielle, personelle und zeitliche Ressourcen werden oft als Haupthindernisse für die Nichterreichung der Ziele in der Umsetzungsphase genannt. Die Auswertung der Fragebögen deutet jedoch darauf hin, dass dem Thema interkulturelle Öffnung noch keine ausreichende Relevanz beigemessen wird und somit die notwendigen Ressourcen nicht zur Verfügung gestellt werden.
2. Fehlendes Interesse an interkultureller Öffnung auf Leitungsebene bzw. in allen Abteilungen.
3. Die Arbeit an der interkulturellen Öffnung wird ausschließlich als Aufgabe der abteilungsübergreifenden Arbeitsgruppe verstanden, die häufig im Rahmen des Förderprogramms eingerichtet wird.
4. Die Pflege der neu entstandenen Kontakte zu Migrant*innenorganisationen wurde als schwierig empfunden. So führte die gemeinsame Arbeit nicht unbedingt zu längerfristigen Netzwerken.
5. Fehlende Ressourcen, um allen Mitarbeiter*innen die Teilnahme an allen Workshops des Programms zu ermöglichen.

Der Evaluierungsbericht kommt zu dem Schluss, dass die komplexen Machtverhältnisse innerhalb der Institutionen, die zu Ausschlüssen führen, genauer analysiert werden sollten, um menschliche Faktoren aufzudecken, die Öffnungsprozesse blockieren.[60] Erfahrungen aus anderen Programmen in Bezug auf die Diversifizierung von Personal, Programm und Publikum (siehe Unterabschnitt 2.1) haben bereits deutlich gemacht, dass Diversifizierung – auch dort, wo sie erwünscht ist – einen potenziellen Konflikt um den Erhalt der Positionen bedeutet, die von Personen dominiert werden, die mit dem dafür erforderlichen Habitus und Kapital des künstlerischen Bereichs ausgestattet sind.[61] Obwohl Diversität fast immer als Voraussetzung für eine demokratische Gesellschaft definiert wird, wird oft übersehen, dass die Prozesse, die zur Öffnung der Institutionen für Diversität führen, in der Praxis Interessenkonflikte und Widerstand gegen eine gleichmäßige Machtverteilung bedeuten. Handan Kaymak beschreibt treffend die Rolle der selbsterhaltenden Verwaltungsstrukturen als eines der Haupthindernisse für das Aufbrechen etablierter Privilegien innerhalb von Kultureinrichtungen:

> […] ein ganz großes Problem in der Umsetzung von Diversität […] ist, dass wir bisher nur aufrecht- und selbsterhaltende Verwaltungsstrukturen haben. Und diese Strukturen der Verwaltung, die sind so gesetzt, dass sie sich immer wieder selbst reproduzieren. […] Es gibt den Wunsch nach einer Veränderung, aber interessanterweise gibt es in Kulturinstitutionen sehr starke, sich selbst erhaltende Maßnahmen, die installiert werden, damit diese Verwaltungsabläufe weiter aufrechterhalten bleiben. Aber die Verwaltungsstrukturen sind machtbesetzt. Also, die Verwaltung ist ja nicht neutral.[62]

In dieser Hinsicht werden einige Diversifizierungsmaßnahmen, wie die Sensibilisierung für Diversität und das Erreichen neuer Zielgruppen, als angenehmer empfunden als die Maßnahmen, die unmittelbar mit der Veränderung der Organisationsstruktur

60 Vgl. ebd. 49.
61 Vgl. Bourdieu, Pierre (1993b): Sociology in Question. London. 72.
62 Persönliches Gespräch mit Handan Kaymak vom 07.07.2021.

von Einrichtungen zusammenhängen. Daher wird in den meisten Fällen eine auf Diversität ausgerichtete Arbeitsweise befürwortet, da es bei dieser Herangehensweise nicht um das Teilen von Privilegien und Macht geht und das Personal auch nicht in den institutionellen Wandel miteinbezogen wird, wie Performerin und Kulturwissenschaftlerin Golschan Ahmad Haschemi betont:

> […] dieses »diversitätsorientiert« kann zu einem Mittel werden, das dem die Schärfe und die Kanten wegnimmt, dass es weniger gefährlich wird. Und gefährlich wird es in dem Moment, in dem Menschen, die eigentlich einen bestimmten Status quo für sich gewohnt sind, plötzlich feststellen: »Oh oh, ich merke gerade, dass ein bisschen an meinem Stuhlbein gesägt wird und ich nicht mehr diese Sicherheit habe, die ich immer hatte.« Im Sinne von: »Ich bin hier in einer sehr privilegierten Position und bin es nicht gewohnt, dass diese Position als selbstverständliche ins Wanken gerät.« Und wenn das dann eingepackt wird in weichere Worte, wie zum Beispiel »diversitätsorientiert«, dann ist es vielleicht eher zu ertragen, weil das eher meint: »Das Diverse sind die Anderen. Und ich erlaube jetzt die Anderen so ein bisschen in mein Haus. Aber auch nur bis da vorne. Nicht weiter.«[63]

Ungeachtet der guten Absichten, mit denen Förderprogramme geschaffen werden, betrachten sich diese mit Macht ausgestatteten Positionen nicht als Bestandteil der Diversität. Sie sind diejenigen, die mit der Diversität leben müssen.[64] Die Ausgestaltung des Diversitätsdiskurses außerhalb des Machtkontexts berechtigt die normative Mehrheit in einem institutionellen Umfeld dazu, »den Anderen« als Objekt in einem Raum zu positionieren, den man als den eigenen betrachtet innerhalb der Grenzen, die man sich zu setzen erlaubt.[65]

Wie das Programm *Interkulturelle Qualifizierung vor Ort* gezeigt hat, sind selbst gut konzipierte diversitätsbezogene Förderformate allein keine ausreichenden Instrumente. Sie müssen von soliden kulturpolitischen Plänen und Strategien begleitet werden, vor allem, um die ungleiche Verteilung von institutionalisierten Privilegien mit einer langfristigen Perspektive angehen zu können.

2.3.3 Fördermittel zur Stärkung von Migrant*innenorganisationen

Diversität als einen kontinuierlichen Prozess zu begreifen, bedeutet auch, Gemeinschaftsverbände als Multiplikatoren für die Pluralisierung der Kulturlandschaft anzuerkennen. Der Bezug zur sozialen Realität, insbesondere auf kommunaler Ebene, ist von entscheidender Bedeutung, da Diversität in Städten und ländlichen Räumen täglich am lebendigsten erlebt wird. In diesem Zusammenhang sollten diversitätsorientierte Organisationen wie migrantische Vereinigungen und Initiativen als lokale Kulturakteurinnen und enge Kooperationspartner*innen anerkannt werden, die sich für die Ermöglichung künstlerischer Vielfältigkeit unterbewerteter Personengruppen

63 Persönliches Gespräch mit Golschan Ahmad Haschemi vom 12.05.2021.

64 Vgl. Ahmed, Sara (2000): Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality. New York. 95.

65 Vgl. Hage, Ghassan (2000): White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society. New York. 90.

einsetzen. Häufig sind diese auf Diversität ausgerichteten Organisationen an vielen interkulturellen Förderprogrammen beteiligt, arbeiten aber auf freiwilliger Basis.

Das neue Förderkonzept *House of Resources* des Forums der Kulturen Stuttgart würdigt den Beitrag der zivilgesellschaftlichen Organisationen, die sich für kulturelle Vielfalt in Stuttgart einsetzen. Um das Potenzial dieser Vereine im Hinblick auf die Diversitätsentwicklung zu steigern und ihre Expertise sichtbar zu machen, bietet das *House of Resources* ein flexibles Förderkonzept, das sich an den Interessen, Bedürfnissen und Ideen der Mitgliedsorganisationen orientiert.[66] Ressourcen werden hier umfassend verstanden, von materieller bis zu immaterieller Unterstützung wie Reisekosten, Honorarkosten, Mietkosten, technische Geräte, themenbezogene Beratung und Expertise, Unterstützungsleistungen (z.B. Steuerberatung, Tontechnik, Webdesign, PR, Vermittlung von Kooperationspartner*innen und Kontakten), Fortbildungen zu verschiedenen Themen usw. Anders ausgedrückt, ist unter Ressourcen jede Unterstützung zu verstehen, die auf die spezifischen Anforderungen der Antragsteller*innen zugeschnitten ist.[67]

Das Forum der Kulturen Stuttgart spielt eine wichtige Rolle bei der Stärkung migrantischer Kulturinitiativen. Das Bestreben, die Erfahrungen und Perspektiven dieser Migrant*innenvereine einzubringen, ist ein wesentlicher Schritt zur Anerkennung eines künstlerischen und kulturellen Kanons, der nicht in den Räumen der etablierten Kultureinrichtungen zu finden ist.[68] Die Aktivierung dieses Potenzials erfordert auch die Entwicklung von strukturierten und dauerhaften Partner*innenschaften zwischen Kultureinrichtungen und diversitätsgeleiteten Organisationen. Die Vertiefung der Zusammenarbeit sollte jedoch als Voraussetzung für alle interkulturellen und diversitätsorientierten Förderprogramme verstanden werden.

Eine solche sinnvolle Zusammenarbeit bedeutet auch, dass die Stadtgesellschaft durch bisher unterrepräsentierte Perspektiven und Positionen gestärkt wird.[69] Um dieses Ziel zu erreichen, ist es von grundlegender Bedeutung, die Zusammenarbeit als »Koproduktion« zu verstehen, die weit über die Ideen des Dialogs und des Austauschs sowie die gemeinsame Organisation von symbolischen Veranstaltungen hinausgeht. Vielmehr geht es darum, Bedingungen für die Verteilung von Ressourcen innerhalb von Kultureinrichtungen zu schaffen, die es diversitätsgeführten künstlerischen und kulturellen Migrant*innenorganisationen ermöglichen, Projekte mitzugestalten und in die Inhalte des bestehenden Programms einzugreifen. Die jüngst gestarteten Formate am Staatstheater Hannover, die *Universen*-Reihe und das *House of Many*, sind Beispiele für die Einbindung des Gemeinwesens, die zielstrebig weiterverfolgt werden sollten, um die Programmgestaltung langfristig mit den Communitys gemeinsam zu verwirklichen, die die Agentin für Diversität des Theaters, Leyla Ercan, so einordnet:

---

66 Vgl. Forum der Kulturen Stuttgart (2018): Vielfalt in Migrantenvereinen. Ergebnisse der Umfrage Engagement von Migrantenvereinen in der Region Stuttgart und Erfahrungen aus 20 Jahren Forum der Kulturen Stuttgart e. V. URL: https://www.forum-der-kulturen.de/mitmachen/migrantenvereine/fragebogen/ [04.06.2021] 16.

67 Vgl. ebd. 24ff.

68 Vgl. Lampert, Anna (2020): Interkultur als Normalität. In: Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (Hg.): Dialog 2020. Kulturpolitik für die Zukunft. URL: http://www.mwk.baden-wuerttemberg.de/publikationen [05.06.2021]. 100.

69 Persönliches Gespräch mit Leyla Ercan vom 07.05.2021.

> Die sehen es explizit vor, dass die Stadtgesellschaft ins Haus kommt und das Programm mit gestaltet. […] Das passiert in diesen vorgesehenen Formaten sehr gut. Da sprechen wir dann migrantische Selbstorganisierungen, Organisationen an, migrantische Kulturinitiativen, Kollektive, einzelne Kulturschaffende, die wir einladen. Das machen wir schon sehr viel, aber es reduziert und beschränkt sich auf genau diese drei, vier Sonderformate. Langfristiges Ziel ist es natürlich, dass die Hauptbühnen genauso sozial durchlässig, barrierearm und divers werden.[70]

Die Stärkung der kulturellen Teilhabe ist mit einem engagierten Einsatz der Kulturpolitik verbunden, Dachorganisationen, wie das Forum der Kulturen Stuttgart, aktiv in die Neugestaltung der städtischen Kulturlandschaft einzubinden. Solche Vermittler*innen machen den Beitrag des Netzwerks von Migrant*innenorganisationen für Kunst und Kultur spürbar. In diesem Zusammenhang sollte das Forum der Kulturen Stuttgart das *House of Resources* durch weiterführende Forschung um notwendige Module ergänzen.

2.4 Interkultur Ruhr: Förderung, Vernetzung und Zusammenarbeit

Die Initiative Interkultur Ruhr spielt seit 2016 eine wichtige Mittler*innenrolle zwischen interkulturellen Akteur*innen, Initiativen, Organisationen und Kulturpolitiker*innen im Ruhrgebiet. Ins Leben gerufen wurde sie vom Regionalverband Ruhr sowie dem NRW-Kulturministerium. Die tragenden Säulen von Interkultur Ruhr sind die interkulturelle Förderung, Vernetzung und Zusammenarbeit mit verschiedenen Kulturakteur*innen. Das Projekt zielt darauf ab, die Sichtbarkeit verschiedener interkultureller Kulturinitiativen zu stärken und gemeinsam eine regionale Kultur- und Kunststruktur zu schaffen, in der die Heterogenität von Perspektiven, Erfahrungen und Wissen abgebildet werden kann.

Seit 2016 unterstützt der *Förderfonds* mit einem jährlichen Volumen von 200.000 € verschiedene Kulturprojekte von überwiegend freien Initiativen und Organisationen. Nach jeder Förderperiode werden die unterstützten Projekte geprüft und die Mittel evaluiert, um Handlungsstrategien für das folgende Jahr zu entwickeln.[71]

2.4.1 Förderung von Mehrsprachigkeit und Sprachenvielfalt

In der Dokumentation des Förderjahres 2019 wird deutlich, dass Sprache immer wieder als Zugangsbarriere in Förderverfahren genannt wird. In diesem Zusammenhang reflektierte Interkultur Ruhr die Notwendigkeit der Anerkennung der Sprachenvielfalt im Ruhrgebiet sowie Strategien zum Abbau sprachbedingter Zugangshindernisse in Förderverfahren:

> Sprachen sind ein wichtiges Thema für den *Förderfonds* Interkultur Ruhr. Die Antragstellenden sprechen verschiedene Sprachen, sie wechseln je nach Kontext die Codes. Für fördernde Institutionen gilt es daher, die verschiedenen Ebenen, Dynamiken und Schwierigkeiten unterschiedlicher Sprachen und Sprachzugänge zu berücksichtigen.

---

70 Ebd.

71 Vgl. Metropol Ruhr (o. D.): Leitbild Interkultur Ruhr. URL: https://interkultur.ruhr/page/mission-statement [10.06.2021].

> Auch als Förderinstrument fragen wir uns, welche Hürden und Barrieren wir in Förderzugängen aufbauen. Und welche Hürden wir eigenständig wieder abbauen können. Die Anerkennung und Unterstützung sprachlicher Vielfalt im Ruhrgebiet gehört hier zum Kernbereich, der weiter ausgebaut werden sollte.[72]

Ein umfangreicher Teil des Berichts ist der sprachlichen Vielfalt und der Mehrsprachigkeit der Region gewidmet, wobei diese Aspekte als Ressource für das Zusammenleben verstanden werden. Die Einrichtung mehrsprachiger Informationskanäle und die Einbindung der leichten Sprache werden als entscheidende Förderinstrumente der interkulturellen künstlerischen Zusammenarbeit definiert.[73]

In einem nächsten Schritt wurden in der Evaluation der Förderphase 2020 mehrere Handlungsempfehlungen zur Berücksichtigung der unterschiedlichen Bedürfnisse von Menschen in Antragsverfahren und zum Abbau von Förderhürden ausgesprochen. Unter dem Untertitel *Mehrsprachigkeit* geht es jedoch lediglich um eine in Antragsverfahren notwendige Unterstützung von Menschen, deren Muttersprache nicht Deutsch ist, mithilfe von Sprachmittler*innen:

> Ein Pool an Sprachmittler*innen, bspw. durch freie Fachkräfte auf Honorarbasis oder in Kooperation mit einer Organisation, wären eine Möglichkeit. Zu konsolidieren ist, ob Sprachmittler*innen dabei helfen sollen, den Antrag auf Deutsch zu verfassen und so helfend den Umgang mit Förderverfahren zu begleiten. Dieses Verfahren wäre nachhaltiger, weil auch Vorgänge und Hintergründe zu den Verfahren vermittelt würden und so die Autonomie der Antragstellenden stärker gewahrt bliebe. Oder ob Sprachmittler*innen eine direkte Übersetzer*innenfunktion haben sollen und die Texte ins Deutsche übersetzen. Diese Variante wäre die schnellere Lösung, die weniger Arbeitsaufwand für alle Beteiligten bedeuten würde. Allerdings bleibt offen, wie Antragstellende im weiteren Verlauf unterstützt werden können, wenn antragsspezifische Zusammenhänge nicht vermittelt und wichtige Hinweise zum Ablauf nicht bereitgestellt wurden.[74]

Zweifellos ist Interkultur Ruhr ein*er der wenigen Akteur*innen, die immer wieder den Beitrag von Mehrsprachigkeit und Sprachenvielfalt zu einer offenen Gesellschaft betonen. Der Faktor Sprache ist jedoch komplexer als die bloße Vereinfachung des Antragsverfahrens. Kurzfristig können solche Lösungen die Entwicklung eines niedrigschwelligen Antragsverfahrens erleichtern. Sie sind jedoch nicht geeignet, um das Einreichen von Anträgen in weiteren Sprachen zu ermöglichen. Es sollte zudem überlegt werden, inwieweit dieser Ansatz den Weg zur Anerkennung des Wertes der Mehrsprachigkeit bei der Artikulation verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen ebnen kann. Ein weiterer Aspekt, den es zu bedenken gilt, ist, dass Denkweisen, die oft eng mit kulturellen, historischen und sozialen Bezügen der Sprachen verbunden sind, nicht durch eine

---

72 Vgl. Calışkan, Fatima (o. D.a): Interkultur Ruhr 2019. Dokumentation Förderfonds. URL: https://interkultur.ruhr/notiz/dokumentation-foerderfonds-interkultur-ruhr-2019 [10.06.2021]. 16.

73 Vgl. ebd. 16ff.

74 Calışkan, Fatima (o. D.b): Interkultur Ruhr 2020. Dokumentation Förderfonds. Neue Realitäten regionaler Kulturarbeit. URL: https://interkultur.ruhr/notiz/dokumentation-foerderfonds-interkultur-ruhr-2020 [30.08.2021]. 27.

standardisierte Übersetzung vermittelt werden können. Die Theaterregisseurin, Autorin und Dramaturgin Meriam Bousselmi lebt und arbeitet in Deutschland. Sie spricht und schreibt auf Deutsch, drückt ihre Ideen aber lebendiger auf Französisch und Arabisch aus. Sie weist ausführlich darauf hin, dass eine Übersetzung nicht immer garantiert, das künstlerische Konzept so zu vermitteln, wie es beabsichtigt ist, und dass sie nicht das Hauptinstrument sein kann, um sprachbedingte Probleme beim Zugang zu Fördermitteln zu beseitigen:

> Some young translators at the beginning of their career translate from French or Arabic into German. They are asked to decide, but I am not sure how they can decide about the value of a text when they are still in a learning process and do not have enough experience and maybe awareness about the languages they are asked to evaluate. […] This year I applied, [for a scholarship for non-German Literature] and I had to work a lot with translators for my application and at least three translators told me that my text was very difficult to translate. […] So, I am concerned about how the jury deals with this question and the danger of not selecting a text because they cannot understand it due to lack of knowledge of Arabic literature, styles and culture or French one. […] The question is why they do not invite someone who grew up with two languages and can have another look and have another understanding. Why do we not share the decision-making?[75]

Wie Meriam Bousselmi betont, hängt die Zugänglichkeit von Förderinstrumenten auch in hohem Maße von Rahmenbedingungen ab, die es ermöglichen, Anträge in mehr als einer Sprache einzureichen, sowie die Berufung von Juroren und Entscheidungsträgern mit unterschiedlichen Lebensrealitäten und Sprachen, die diese Anträge bewerten. Darüber hinaus erfordert das Streben nach Repräsentation verschiedener künstlerischer Positionen und Narrative, dass man sich nicht an die bestehenden Normen hält, die für die Mehrheit bestimmt sind, sondern diese Normen schonungslos mit alternativen Möglichkeiten konfrontiert, um eine Veränderung der kulturellen Verwaltungsstrukturen zu erreichen.

2.4.2 Gleichstellungsorientierter kulturpolitischer Rahmen

Im Jahr 2020 veröffentlichte Interkultur Ruhr ein Dokument mit kulturpolitischen Handlungsempfehlungen, das auf Netzwerktreffen mit Akteur*innen der Freien Szene im Ruhrgebiet basiert und sich vor allem auf die Themen Vernetzung, Sichtbarkeit und Förderung konzentriert. Nachdem man 2019 zunächst eine Fokusgruppe aus Künstler*innen und Kulturschaffenden gebildet hatte, folgte diesem Austausch die Bildung von Arbeitsgruppen unter Beteiligung von freien Akteur*innen, Kulturschaffenden, Initiativen, Verbänden, Stadtverwaltungen und Kulturpolitiker*innen, um die Diskussionen der drei Schwerpunktthemen Sichtbarkeit, Vernetzung und Förderprozesse voranzutreiben.[76] In den daraus resultierenden Handlungsempfehlungen wird

---

75 Persönliches Gespräch mit Meriam Bousselmi vom 17.06.2021.

76 Vgl. Interkultur Ruhr (o. D.): Kulturpolitische Handlungsempfehlungen. Interkulturelle Arbeit in Ruhr Gebiet. URL: https://interkultur.ruhr/sites/default/files/public/uploads/IKR_Handlungsempfehlung_web.pdf [14.06.2021]. 6.

der Beitrag des umfangreichen Fachwissens und der Kenntnisse von migrantisierten und marginalisierten Menschen zur Entwicklung politischer Vorschläge ausdrücklich anerkannt.[77]

Die Empfehlungen zeigen eine Vielzahl von wichtigen Handlungsfeldern auf, die nicht nur für das Ruhrgebiet, sondern nahezu alle kommunalen und landespolitischen Bereiche relevant sind. Das Dokument hebt hervor, dass bestehende Programme und Formate quer durch alle Sparten die spezifischen Bedürfnisse von migrantisierten und marginalisierten Künstler*innen nicht decken.[78] Um ihre Sichtbarkeit zu stärken, wurden zahlreiche miteinander verknüpfte Aspekte beschrieben, die zukünftig berücksichtigt werden sollten. Diese konzentrierten sich hauptsächlich auf die Datenerhebung, die Überarbeitung der Programme und das Marketing:[79]

1. quantitative Erhebungen, die einen Überblick über die bestehenden freien Spielstätten, die Anzahl der Kollektive und ihren Anteil an der kommunalen Förderung im Vergleich zu den städtischen Häusern geben,
2. weitere qualitative Befragungen, unterstützt durch Fokusgruppen mit Personen, die verschiedenen Formen von Ausgrenzung ausgesetzt sind,
3. die Förderung weiterführender wissenschaftlicher Forschung zur Generierung praxisbezogenen Wissens, um prekäre Bedingungen und strukturelle Ausgrenzungsmechanismen insbesondere für migrantisierte und marginalisierte Akteur*innen der Freien Szene zu identifizieren,
4. eine bedarfsgerechte Ausrichtung der aktuellen Formate und Programme,
5. eine Überarbeitung von Auswahlverfahren (z.B. Kriterien für Jurys und Auswahlgremien, Kriterien für ein breites Verständnis von künstlerischer Qualität unter Einbeziehung nicht-westlicher Kanons),
6. die Weiterentwicklung und Etablierung von Residenzprogrammen, die sich mit der Repräsentation kritischer künstlerischer Positionen und Perspektiven auseinandersetzen,
7. Entwicklung eines interkulturellen Festivals,
8. Einführung einer Messe mit vielfältigen kuratorischen Perspektiven, um die unterschiedlichen künstlerischen Arbeitskontexte und Produktionen in der Region sichtbar zu machen,
9. Marketingunterstützung für kleine strukturierte Vereine, Kollektive und Initiativen, die nur über begrenzte eigene Mittel der Öffentlichkeitsarbeit verfügen.

Einerseits wurde die Entwicklung von Vernetzungsmöglichkeiten als wichtiges kulturpolitisches Instrument identifiziert, um marginalisierte Künstler*innen zu stärken und solidarische Räume zu schaffen. Andererseits wurde sie als Teil der strukturellen Gestaltung kulturpolitischer Pläne und Maßnahmen verstanden. Der Vernetzungsansatz ziel-

77 Vgl. ebd. 6.
78 Vgl. ebd. 7ff.
79 Vgl. ebd. 8ff.

te außerdem auf die Verbesserung der Sichtbarkeit. Die Empfehlungen im Zusammenhang mit der Vernetzung lauteten:[80]

1. *peer-to-peer*-Beratung, die von und für marginalisierte freie Künstler*innen und Kulturschaffende angeboten wird,
2. ein Mentoringprogramm für marginalisierte Kunst- und Kulturschaffende,
3. intersektional ausgerichtete Branchentreffs zum Gedankenaustausch zwischen Verbänden, Gruppen, Initiativen und Einzelpersonen,
4. thematisch ausgerichtete Arbeitsgruppen, um Impulse, konkrete Vorschläge und Forderungen für die Kulturpolitik zu entwickeln,
5. sich aktiv in kulturelle Entscheidungsprozesse einzubringen sowie Anliegen und Bedürfnisse der freien interkulturellen Szene in der Region zu vertreten.

Schließlich wurde in den Vorschlägen zu den Förderprozessen auf fehlende Transparenz, Fairness und marginalisierte Perspektiven in der Förderstruktur hingewiesen. In diesem Zusammenhang fordert die Interkultur Ruhr Folgendes:[81]

1. Diversität in Jurys und Gremien durch ein Quotensystem,
2. eine inklusive und sensible Sprache in Ausschreibungen (z.B. Neudefinition des Begriffs »Interkultur«, kolonialismuskritische Reflexion der Begriffsverwendung, sensibler Umgang miteinander auf Augenhöhe),
3. Optimierung der hochbürokratischen Antragsprozesse (z.B. Einführung einer Beratungsstelle, Bündelung von Förderangeboten, Etablierung von mehrjährigen und strukturellen Förderprogrammen, Ausbau der bisherigen interkulturellen Förderformate).

Diese Empfehlungsliste liest sich wie ein kulturpolitisches Manifest, das mehrere wesentliche Punkte aufzeigt. Erstens zeigt es die Notwendigkeit eines verbindlichen Engagements, um Kommunikationskanäle mit den Gruppen von Künstler*innen, Initiativen, Vereinen usw. aufzubauen, zu erhalten und zu pflegen, die Mitglieder dieser Gesellschaft sind und das Recht haben, die Kulturlandschaft der Region mitzugestalten. Zweitens wird anerkannt, dass kulturpolitische Pläne und Strategien nicht *top-down* in den Büros der Kulturverwaltungen formuliert werden können; sie müssen sich an den Problemen und Bedürfnissen vor Ort orientieren und diesen in ausreichendem Maße Rechnung tragen. Drittens wird darauf hingewiesen, dass eine neutrale Kulturpolitik nicht nur dafür verantwortlich ist, Dialog- und Austauschräume für ausgegrenzte Künstler*innen, Gruppen, Organisationen usw. zu schaffen, sondern auch den Erfahrungen und dem Wissen dieser marginalisierten Positionen Gehör schenken muss, um von ihnen zu profitieren und so eine integrative Kultursphäre zu schaffen.

80 Vgl. ebd. 10ff.

81 Vgl. ebd. 12ff.

2.5 Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung: Teilhabeermöglichung

Der Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung (BPKB) ist ein Projekt der Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung und wird von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa finanziert. Er stellt jährlich 2,93 Mio. € zur Unterstützung von Projekten zur Verfügung, die die aktive Teilhabe aller Kinder und Jugendlichen am kulturellen Leben fördern.[82] Damit Kinder, Jugendliche und junge Menschen bis 27 Jahre ihre kulturellen Rechte wahrnehmen können, hat der BPKB drei Förderformate mit zwei sich ergänzenden Modulen eingerichtet. Die Förderrichtlinien setzen voraus, dass die Projekte von mindestens zwei Kooperationspartner*innen konzipiert und umgesetzt werden – einem*r Partner*in aus dem Bereich Kultur (z.B. Künstler*innen, freie Gruppen, Kultureinrichtungen) und einem*r weiteren aus dem Bereich Bildung (z.B. Schulen, Bildungsverbände) oder Jugend (z.B. Jugendorganisationen).[83]

2.5.1 Machtgefälle zwischen den Kooperationspartner*innen

Künstlerische Qualität, partizipationsorientierte Ansätze und die Anerkennung unterschiedlicher Lebensrealitäten sind die Kriterien für die Bewertung der beantragten Projekte bei allen vom BPKB eingeführten Förderformaten.[84] Basierend auf diesen drei Prinzipien zielt die Förderstruktur mit ihren verschiedenen Komponenten und Modulen auf Folgendes ab:[85]

1. Förderung innovativer, zeitlich befristeter Kooperationsprojekte (Fördersäule 1),
2. Förderung unterrepräsentierter Akteur*innen, die keinen Zugang zu Förderinstrumenten haben (Fördersäule 1 – Modul 1plus),
3. Förderung langfristiger Projektmodelle und Formate zum Aufbau gesamtstädtischer Strukturen (Fördersäule 2),
4. Förderung dauerhafter Kultureller Bildungspartner*innenschaftsprogramme zwischen Kultur-, Bildungs- und Jugendeinrichtungen (Fördersäule 2 – Modul 2plus),
5. Förderung kleinerer Projekte von bezirklichen Akteur*innen des Kultur-, Bildungs- und Jugendbereiches (Fördersäule 3).

Das Förderprogramm weist grundsätzlich mehrere wichtige Schwerpunkte auf. So werden verschiedene Akteur*innen aus lose in Bezug zueinander stehenden Bereichen beauftragt, bei der Entwicklung und Durchführung von Projekten zusammenzuarbeiten. Dieser Kooperationsbereich erkennt an, dass der Abbau von Bildungsbenachteiligungen für Kinder und Jugendliche eine gemeinsame Aufgabe von Kultur, Bildung und Jugend-

82 Kubinaut (o. D.a): Kurzinformationen. URL: https://www.kubinaut.de/de/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/kurzinformationen/ [07.07.2021].

83 Kubinaut (2018): Förderrichtlinien der für Kultur zuständigen Senatsverwaltung über die Gewährung von Zuwendungen aus dem Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung. URL: https://www.kubinaut.de/media/fonds/foerderrichtlinien_2018_neu.pdf [07.07.2021]. 1ff.

84 Ebd.

85 Ebd.

bereich ist. Er ist auch entscheidend für die Ausweitung des Radius der Kulturellen Bildung vom formalen auf den nicht-formalen und informellen Rahmen.

Auf einer zweiten Ebene verfolgt die Förderung das Ziel der Selbstermächtigung von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen. Dabei geht es um die Entwicklung von Projekten von und mit in Berlin lebenden Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen und um die Präsentation vielfältiger künstlerischer Kommunikations- und Ausdrucksformen.[86] Die Kooperationspartner*innen werden als Hauptakteur*innen verstanden, die das kreative Potenzial der Teilnehmer*innen freisetzen. Dies zu erreichen und zu evaluieren ist jedoch eine anspruchsvolle Aufgabe, da keine konkreten Parameter eingeführt werden, um zu messen, was eine echte Partner*innenschaft auf Augenhöhe bei der Konzeption und Umsetzung von Projekten ausmacht. Das angestrebte Kooperationsmodell kann sich in der Praxis ganz anders darstellen: »Die bloße Kooperation reiche nicht aus, um einen intensiven Perspektivenaustausch zu generieren«.[87]

In den Förderrichtlinien heißt es außerdem, dass Projekte, die Wert auf Diversität legen, in allen Förderprogrammen besonders berücksichtigt werden, insbesondere unter dem Aspekt bestehender Machtverhältnisse.[88] Machtgefälle zeigen sich häufig in der Beziehung zwischen Tandempartner*innen. In diesem Zusammenhang schlägt der Autor Mark Terkessidis Folgendes vor, um eine Kommunikation auf Augenhöhe in der Zusammenarbeit zu unterstützen:

> Dass die Kommunikation »auf Augenhöhe« stattfindet, bleibt oft eine Worthülse. Es ist gut, realistisch einzuschätzen, was erreicht werden soll, was die jeweiligen Partnerinnen und Partner an spezifischem Wissen einbringen können, wie ein gegenseitiges Lernen möglich sein kann und wie je nachdem gemeinsam Entscheidungen gefällt werden können.[89]

In Anbetracht der Komplexität unausgewogener Machtverhältnisse besteht bei einer Nichtfestlegung der Rahmenbedingungen der Zusammenarbeit die Gefahr, dass ungewollt »einige Akteur*innen privilegiert und andere entmachtet werden«.[90] Daher sollte vor der Initiierung einer Fördersäule gründlich überlegt werden, wie die Zusammenarbeit von Anfang an gleichberechtigt erfolgen kann.

2.5.2 Aktive Teilhabe: Junge Menschen als Mitgestalter*innen

Selbst wenn eine erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen Tandem-Institutionen und -Initiativen angestrebt wird, werden Kinder und Jugendliche oft nicht als Partner*innen

---

86 Kubinaut (2018). 6.

87 Weigl, Aron (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.): Materialien und Dokumente zu den freien darstellenden Künsten. Nr. 3. URL: https://darstellende-kuenste.de/images/freieDK_dokumente NR3-Studie-3-2018_tf_K1_small.pdf. [10.06.2021]. 132.

88 Kubinaut (o. D.b): Förderkriterien. URL: https://www.kubinaut.de/de/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/foerderkriterien/ [07.07.2021].

89 Terkessidis, Mark (2019): Kulturelle Teil-Gabe. Das Prinzip der Kollaboration. In: Nationaler Kulturdialog (Hg.): Kulturelle Teilhabe. Zürich. 84.

90 Hall, Peter/Taylor, Rosemary (1996): Political Science and the Three Institutionalisms. In: Political Studies, 44 (5). 937.

von Projekten anerkannt. Ein Stolperstein in dieser Hinsicht ist, dass die temporäre Projektförderung naturgemäß nicht immer eine sinnvolle Teilhabe ermöglicht, da sie kaum über ein kulturelles Vermittlungsangebot für die »Empfänger*innen« hinauskommt. Oft bleiben junge Menschen »Teilnehmer*innen«, vor allem Lernende, die lediglich Subjekte von *outreach*-Projekten sind, werden jedoch nicht Mitgestalter*innen dieser Lernangebote. In diesem Zusammenhang ist zu bedenken, dass die Zahl der durchgeführten kurzfristigen Kooperationsprojekte lediglich einen Hinweis auf den Umfang des Engagements in der Kulturellen Bildung gibt. Sie ist nicht unbedingt ein Anhaltspunkt für die Qualität einer nachhaltigen Interaktion. Förderformate in der Kulturellen Bildung sollten entschieden mit Strategien verknüpft werden, die darauf abzielen, dass die Projektpartner*innen nicht nur voneinander, sondern auch von den Jugendlichen lernen können, um ihre Perspektive auf der Grundlage der Zusammenarbeit zu vertiefen. Dieses Ergebnis könnte mit dauerhafteren Förderformaten erreicht werden, die vielleicht dazu führen, dass weniger Projekte gefördert werden, diese aber die jeweiligen Partner*innen in die Lage versetzen, ihrer Partner*innenschaft über einen längeren Zeitraum nachzugehen.[91]

2.5.3 Kulturelle Bildung braucht eine koordinierte Strukturförderung

Eines der Hindernisse für eine langfristige Zusammenarbeit sind die fragmentierten Ansätze der Verwaltungsstrukturen im Bildungs- und Kulturbereich. Die ineffektive Aufgabenteilung zwischen verschiedenen politischen Akteur*innen behindert oft das Potenzial etablierter gemeinwesenorientierter künstlerischer Strukturen, ihre Arbeit fortzusetzen. In diesem Zusammenhang sollte beispielsweise die Frage gestellt werden, warum nur der Bildungssenat, nicht aber der Kultursenat Projekte auf Dauer anlegen kann.[92] Das Theater X in Berlin ist ein Beispiel dafür, wie das zersplitterte Fördersystem Unsicherheiten für selbstorganisierte Initiativen schafft, die sich mit den Mitteln der Kunst gegenseitig stärken wollen. Das Theater wurde im Rahmen der zweiten Säule des BPKB gefördert, eines strukturbildenden Programms, das maximal drei Jahre in Folge zur Verfügung steht. Nils Erhard, Leitungsmitglied des Theater X, bringt zum Ausdruck, wie diese verwirrende Koordination der Zuständigkeiten die für die Entwicklung gemeinschaftlicher Räume entscheidende Strukturförderung verhindert:

> In Berlin ist unser Hauptförderer der Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung. Also das sind eigentlich Mittel aus dem Kultursenat, die da verteilt werden. […] Und wir kriegen viel Geld von diesem Fonds, das ist auch schön. Und es gibt eine Fördersäule, die speziell darauf abzielt, zu einer Verstetigung zu führen. Man wird drei Jahre gefördert, und wenn das läuft, kommt man in so eine Verstetigungssituation. Wir waren zweimal in dieser Situation. Und danach ist immer die Frage: Von wem wird man denn nun verstetigt? Weil man Kulturelle Bildung macht, sagt Kultursenat: »Für euch ist der Projektfonds Kulturelle Bildung zuständig«. Und dann sagt man dem Kultursenat: »Ja gut,

91 Vgl. Weigl (2018). 138.

92 Vgl. ebd.

> aber da gibt es nur Projektförderung«. Also: Es gibt in Berlin keine Strukturförderung für Kulturelle Bildung.[93]

Nachhaltige Veränderungen zum Abbau kultureller Bildungsdisparitäten bedeuten die Etablierung nachhaltiger Förderformate für beispielhafte Kooperationsmodelle, die den Wissenstransfer in einem breiteren lokalen Kontext nutzen können. Daher ist es wünschenswert, solche Kooperationspartner*innen und -modelle strukturell, d.h. auch längerfristig zu fördern, die die unterschiedlichen Lebensrealitäten der Kommunen in ihrer Arbeit abbilden.

2.5.4 Gezieltes Förderangebot für unterrepräsentierte junge Künstler*innen

Es ist hervorzuheben, dass der BPKB auf diversitätsbewusste Ansätze bei der Förderung hinweist. Dazu gehört die Unterstützung von Projekten, die sich mit struktureller Ungleichheit befassen, wobei ein besonderes Augenmerk auf Migration, Flucht und Behinderung gelegt wird. Insbesondere die Fördersäule 1 – Modul 1plus, *Durchstarten*, ist ein zugangsorientiertes Förderprogramm, das darauf abzielt, verschiedene Barrieren im Antragsverfahren vor allem für Projektträger*innen mit Behinderung, Flucht- oder Migrationserfahrung abzubauen. Der BPKB erkennt an, dass diese drei Gruppen in vielen Förderprogrammen auf Barrieren stoßen, die sie daran hindern, öffentliches Geld für ihre eigenen Projekte zu beantragen.[94]

Durchstarten hat einige positive Aspekte im Vergleich zu vielen Förderprogrammen mit komplexen Antragsverfahren, die durch bürokratische und unflexible Strukturen zu Ausschlüssen führen, aufzuweisen. Erstens ist das Antragsverfahren in *Durchstarten* relativ einfach, und die Anforderungen sind nicht hoch. Die Projekte werden nach der inhaltlichen Eignung für die Förderrichtlinien bewertet. So brauchen die Projektträger*innen nicht fehlerfrei Deutsch schreiben und müssen keine Fachterminologie verwenden, aber der Antrag muss trotzdem in deutscher Sprache verfasst sein. Darüber hinaus gibt es keine andere Möglichkeit der Antragstellung als die schriftliche Form; visuelle Antragsformate werden nicht berücksichtigt. Diese Vereinfachung der schriftlichen Form trägt den unterschiedlichen Bedürfnissen von Künstler*innen mit verschiedenen Behinderungen nicht Rechnung. Man kann nur spekulieren, dass dies mit dem relativ geringen Fördervolumen zusammenhängen könnte; maximal 12.000 € werden für eine Person für eine einjährige Projektlaufzeit bereitgestellt. Nichtsdestotrotz kann das Programm als Ausgangspunkt für ein niedrigschwelliges Förderprogramm für junge Künstler*innen betrachtet werden, die wenig oder keine Erfahrung mit der Einreichung von Förderanträgen haben.

Zweitens werden die Projektträger*innen als Expert*innen anerkannt; sie müssen keine professionelle Ausbildung in den Bereichen Kunst, Kultur oder Jugend haben.[95] Ihre selbst beschriebene Expertise wird ihnen als förderungswürdig angerechnet. Es ist

---

93 Persönliches Gespräch mit Nils Erhard vom 06.07.2021.

94 Kubinaut (o. D.d): Fragen und Antworten. Wen und was fördert Durchstarten und warum? URL: https://www.kubinaut.de/media/fonds/faq_durchstarten_deutsch.pdf [07.07.2021]. 1.

95 Vgl. Kubinaut (o. D.c): Fördersäulen. URL: https://www.kubinaut.de/de/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/foerdersaeulen/ [07.07.2021].

vielversprechend, dass der BPKB die künstlerische Qualität im weiteren Sinne des Wortes versteht, da die formale Bildungsqualifikation eine der wesentlichen Zugangshürden für die Förderung ist.

Kurzfristig sind solche gezielten Förderangebote für ausgegrenzte junge Künstler*innen am Anfang ihrer Karriere hilfreich, um Zugangsbarrieren abzubauen und ihre Selbstermächtigung zu stärken. Dabei sollte bei der Förderung ein besonderes Augenmerk auf Diversität gelegt werden, um die kulturpolitischen Strukturen in der Kulturellen Bildung dahingehend weiter zu öffnen. Eine solche Perspektive erfordert die Entwicklung von Maßnahmen zur Chancengleichheit in der Kulturellen Bildung, die über die Diversität hinausgehen müssen. Um strukturelle Benachteiligungen abzubauen, sollten einerseits Programme wie *Durchstarten* mit einer langfristigen Vision, verschiedenen Modulen und höherem Volumen etabliert werden, die auf unterschiedliche Bedürfnisse unterrepräsentierter junger Künstler*innen eingehen. Andererseits sollte Diversität als ein leitendes Förderprinzip für alle Förderformate verstanden werden.

2.6 Fonds Darstellende Künste und Bundesverband Freie Darstellende Künste: BUNDESFORUM[96]

Der Fonds Darstellende Künste (*Fonds*) und der Bundesverband Freie Darstellende Künste (*BFDK*) haben 2017 das BUNDESFORUM als Austausch- und Dialogplattform initiiert, um ein Bündnis für die Freien Darstellenden Künste zu etablieren.[97] Im Folgenden analysiert die Studie die im BUNDESFORUM 2017 und 2019 in den Fokus gerückten Diversitätsperspektiven.

2.6.1 Diversität als Selbstverständlichkeit in der Freien Szene

Das erste Forum brachte verschiedene Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zusammen, um einen intensiven Dialog zwischen der bundesweiten Szene, Vertreter*innen aus der Kulturverwaltung und Förderinstitutionen auf kommunaler, Landes- und Bundesebene anzuregen und Wege zu finden, die Förderstruktur in der Freien Szene gemeinsam zu verbessern. Der thematische Schwerpunkt des ersten Treffens lag auf den Forderungen nach der Förderung einer diversen Theaterlandschaft, wobei fünf wesentliche Aspekte hervorgehoben wurden:[98]

1. Förderung von Laborräumen zur Unterstützung künstlerischer Kreativität und Forschung ohne den Druck, ein konkretes Projekt entwickeln zu müssen,

96 Die Forscherin war Teilnehmerin beider BUNDESFOREN in den Jahren 2017 und 2019. Die Analyse dieser beiden Veranstaltungen umfasst auch ihre teilnehmenden Beobachtungen.

97 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesforum I. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2018/03/Bundesforum-I-_Doku_DS.pdf [19.12.2018].

98 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2017): Arbeitspapier zum Bundesforum 2017. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2017/11/FD_BFDK_Arbeitspapier_FINAL.pdf [03.11.2017].

2. Förderung von produktionsübergreifenden und längerfristigen Förderperspektiven und -instrumenten für die Entwicklung künstlerischen Schaffens,
3. Förderung von Koproduktionen und länderübergreifender Zusammenarbeit,
4. Förderung von Allianzen, Produktionsstätten und Netzwerken für einen nationalen und internationalen künstlerischen Austausch,
5. Förderung von Plattformen und Festivals für den nationalen Austausch.

Auf der Grundlage des Austauschs zwischen den Teilnehmer*innen kam die Dokumentation des BUNDESFORUMs zu dem Schluss, dass die bestehenden Förderstrukturen angepasst und optimiert werden müssten, um die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Netzwerken und Fördereinrichtungen dynamisch zu unterstützen.[99] Das BUNDESFORUM sprach sehr akute Probleme hinsichtlich der Fähigkeit der Freien Darstellenden Künste, Kunst und Gesellschaft einander näherzubringen, an und wie diese zu stärken sei. Diversität wurde jedoch vor allem in Bezug auf künstlerische Formate, Sparten, Internationalität und Transnationalität verstanden. Das Programm und die Dokumentation des BUNDESFORUMs 2017 zeigen, dass die Darstellung der Diversität künstlerischer Positionen in den Freien Darstellenden Künsten als selbstverständlich angesehen wird.

Der *BFDK* und der *Fonds* leisten zweifelsohne einen enormen Beitrag zur Entwicklung einer gerechteren Förderstruktur und zur Repräsentation verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen von freien Gruppen und Künstler*innen. Allerdings unterstützen sie Diversität vor allem indirekt durch die Förderung von Spielstätten, die aktiv mit unterrepräsentierten Künstler*innen und Gruppen arbeiten. Diese Spielstätten arbeiten hauptsächlich auf internationaler und transnationaler Ebene. Es sollte jedoch nicht vergessen werden, dass es auch eine lokale Diversität gibt, die sich auf unterschiedliche künstlerische Positionierungen und Identitäten bezieht und die möglicherweise nicht von diesen internationalen und transnationalen Netzwerken profitiert. Dieser lokale Aspekt der Diversität spiegelte sich weder in der Gestaltung des Programms noch in den Teilnehmer*innen des Forums wider. Die Zusammensetzung der Referent*innen und des Publikums des BUNDESFORUMs war ein Katalysator für eine »weiße« Veranstaltung. Künstler*innen wie Schwarze, Artists of Color oder mit Behinderung waren so gut wie nicht vertreten. Dieser Ansatz legt nahe, dass davon ausgegangen wird, dass alle Künstler*innen die gleichen Zugangsprobleme, Bedürfnisse und Erwartungen an die Freien Darstellenden Künste und an die Kulturpolitik haben. Es sollte berücksichtigt werden, dass die Vertretung der Interessen der Freien Darstellenden Künste differenzierte Ansätze erfordert, um zunächst die strukturellen Ungleichheiten in den Fördermechanismen für einige Künstler*innen und Gruppen zu erkennen und in der Folge systemisch ausgrenzende Förderrahmen diversitätskritisch zu überarbeiten.

2.6.2 Faire Repräsentation künstlerischer Positionen

Beim BUNDESFORUM 2019 kamen erneut Kulturpolitik, Künstler*innen sowie Initiativen der Darstellenden Künste zusammen, um über die Stärkung der Förderstrukturen

99 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018). 18.

und Produktionsbedingungen in den Freien Darstellenden Künsten zu diskutieren. Es wurden Arbeitsgruppen initiiert, um, aufbauend auf den Forderungen und Handlungsempfehlungen des ersten Forums, den Austausch zu den fünf oben genannten Themen zu vertiefen.

Im zweiten Forum wurde Diversität in einem weiteren Sinne verstanden. Einige integrale Dimensionen von Diversität wie Alter, generationenübergreifende Zusammenarbeit, künstlerische Arbeit in ländlichen Räumen und kleinen Städten jenseits der Metropolen wurden angesprochen und wichtige damit zusammenhängende Fragen aufgeworfen. Der Diskrepanz der Arbeitsbedingungen zwischen Stadt und ländlichem Raum wurde besondere Aufmerksamkeit gewidmet, und es wurden mögliche Strategien zur Ausweitung der künstlerischen Produktion im Hinblick auf die Aufwertung verschiedener geografischer Räume diskutiert. In diesem Zusammenhang wurde die Stärkung lokaler Strukturen und Akteur*innen als notwendig erachtet, um kulturelle Vielfalt und heterogene Perspektiven zu fördern, um so ein nachhaltiges kulturelles Angebot in Städten und kleineren Kommunen zu erreichen und den Menschen vor Ort näherzukommen.[100]

Darüber hinaus wurden einige wichtige Empfehlungen im Hinblick auf die Förderstrukturen ausgesprochen, um die Freie Szene und die Künstler*innen dynamisch zu unterstützen. Vorgeschlagen wurden u.a. die Einführung anderer Bewerbungsformate (z.B. Videos, Audios), der Abbau bürokratischer Hürden, indem man sich mehr auf das mögliche Ergebnis der künstlerischen Arbeit als auf die Konzeptionierung konzentriert, sowie die Beteiligung von Künstler*innen an Jurys.[101] Ein weiterer Vorschlag war die Schaffung differenzierter Fördermodule, die Nachwuchsförderung berücksichtigen.[102] Diese Vorschläge beinhalteten jedoch nicht die Identifizierung jener Künstler*innen und Gruppen, die von diesen Hindernissen stärker betroffen sind als andere. Ebenso wurde nicht thematisiert, ob es neben der Entbürokratisierung der Antragsverfahren möglicherweise weitere Probleme und Bedürfnisse von unterrepräsentierten Künstler*innen gibt, da sie meist nicht ein zweites Mal beim Forum anwesend waren. Solche wichtigen Fragen sollten jedoch unter breiter Beteiligung von Vertreter*innen verschiedener künstlerischer Positionen und Identitäten erörtert werden. Faire Repräsentation steht in engem Zusammenhang mit den von Golschan Ahmad Haschemi aufgeworfenen Fragen: »Wer bekommt eine Plattform, wessen Positionen werden repräsentiert und somit sichtbar gemacht und welche nicht und bleiben somit unsichtbar oder nur marginal? Also welche Gruppen werden wie weitergefördert, wie empfohlen usw. usf.«[103]

Wie schon beim BUNDESFORUM 2017 sind auch bei der Formulierung der Dokumentation des zweiten Forums ein zögerlicher Ton und eine unscharfe Vermittlung von Vorstellungen über die unterschiedlichen Arbeitsrealitäten hinsichtlich der Diversität der Künstler*innen festzustellen. So lautete die zentrale Frage des BUNDESFORUMs

100 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019): Bündnis für Freie Darstellende Künste: Dokumentation Bundesforum II. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2020/04/BFDK_Broschuere_RZ_DS_low.pdf [16.10.2019]. 32.

101 Vgl. ebd. 31.

102 Vgl. ebd. 24.

103 Persönliches Interview mit Golschan Ahmad Haschemi vom 12.05.2021.

2019: »Wie können die Vielfalt und Komplexität unterschiedlichster Arbeits- und Produktionsweisen in den Freien Darstellenden Künsten gewahrt und zugleich in ihren dynamischen Strukturen nachhaltig gestärkt werden?«[104]

In der Dokumentation des Forums findet sich eine allgemeine Formulierung, die nicht klar definiert, was unter Vielfalt und Komplexität unterschiedlicher Arbeitsweisen zu verstehen ist. Auch in Bezug auf das Ziel, Künstler*innen nachhaltig zu unterstützen, ist zwischen den Zeilen zu lesen, dass es einige Hürden für die Reflexion sozialer Vielfalt in der Struktur der Darstellenden Künste gegeben hat, die weiter abgebaut werden müssen: »Auch gilt es, weiterhin Hürden abzubauen, die gesellschaftliche Vielfalt in den Strukturen und Projekten der Freien Darstellenden Künste noch besser abzubilden und zu fragen, welche Wege bestehen, um bürokratische Abläufe, Gremienzusammensetzungen, Produktionsstrukturen und Vermittlungsansätze weiter zu optimieren.«[105]

Das BUNDESFORUM sollte als eine Plattform anerkannt werden, die auch ungleiche Zugangsbedingungen zu den Freien Darstellenden Künsten und zum Fördersystem thematisiert. Dort sollten Antworten auf die entscheidenden Fragen gesucht werden, die bereits die damalige Vorsitzende des *BFDK* und heutige Programmdirektorin des LAFT Berlin, Janina Benduski, gestellt hat: »Wer ist drin in diesem Fördersystem und wer steht draußen? Was ist am freien Produzieren überhaupt anders als bei den anderen, diesen Institutionen? Und was sollte denn noch ganz anders sein? Wer darf über diese Fragen sprechen und warum? Und wer kann worüber entscheiden und auf welcher Grundlage?«[106]

Das BUNDESFORUM sollte die bestehenden Probleme der verschiedenen Künstler*innen und Gruppen der Freien Darstellenden Künste klar definieren. In diesem Zusammenhang sollten neue kulturpolitische Perspektiven und Maßnahmen für eine gerechtere Repräsentation verschiedener Facetten der künstlerischen Diversität in der Freien Szene diskutiert werden. Das BUNDESFORUM 2021 hat bereits einen Schritt in diese Richtung unternommen, um zu untersuchen, welche Dimensionen von Diversität übersehen wurden, aber es gibt noch Raum für Verbesserungen.

2.7 Bundesverband Freie Darstellende Künste: Bundeskongress 2020[107]

Im Jahr 2020 veranstaltete der Bundesverband Freie Darstellende Künste (*BFDK*) seinen ersten Bundeskongress, *UTOPIA.JETZT.* Die Konzeption des Kongresses basierte auf der Arbeit der Landesverbände sowie auf den Erfahrungen und Projekten des *BFDK* selbst.[108] Wie beim BUNDESFORUM 2017 und 2019 setzte sich der *BFDK* auch mit dem Bundeskongress für eine prozessorientierte Förderung, mehr Unterstützung für künstlerische Forschung, langfristige Förderinstrumente und neue Fördersäulen für Künstler*innen

104 Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019). 29.

105 Ebd. 30.

106 Ebd. 30.

107 Die Forscherin war Teilnehmerin des Bundeskongresses 2020. Die Analyse der Veranstaltung umfasst auch ihre teilnehmenden Beobachtungen.

108 Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2020): UTOPIA.JETZT. Bundeskongress 2020. Dokumentation. URL: https://utopia-jetzt.de/images/Downloads/PH_Bundeskongress2020.pdf [04.08.2020]. 6.

und ihre künstlerischen Prozesse ein. Die Themenschwerpunkte des Kongresses wurden jedoch expliziter gestaltet und besser mit verwandten Unterthemen und entsprechenden Arbeitsgruppensitzungen verknüpft. Die thematischen Stränge waren (a) Freiheiten der Kunst, (b) soziale Lage, (c) Europa und Internationales, (d) Qualifizierung, (e) Räume und Regionen sowie (f) Kulturelle Bildung. Darüber hinaus wurden drei Aktionsbereiche, nämlich Diversität, Nachhaltigkeit und Solidarität, in das Programm aufgenommen, die als utopische Räume diskutiert werden sollten.

2.7.1 Machtverteilung und Zugänglichkeit

Erfreulicherweise thematisierte der Bundeskongress 2020 die Machtverteilung in den Freien Darstellenden Künsten. Matthias Schulze-Kraft, Vorstandsmitglied des *BFDK*, brachte zum Ausdruck, dass Machtstrukturen ein Querschnittsthema in allen Handlungsfeldern sind und die Frage der Diversität aus der Perspektive der Machtverteilung angegangen werden sollte.[109] In diesem Zusammenhang nannte er die diesbezüglich neuralgischen Punkte; zum Beispiel das machtkritische Überdenken des Förderprozesses durch die Etablierung demokratischer Juryverfahren; die Entwicklung interner Strategien (des *BFDK*) mit dem Ziel, einen integrativen Diskurs der künstlerischen Freiheit für alle zu verteidigen; die Verfolgung dieses Ziels im (kultur)politischen Handeln und die Förderung eines breiteren Verständnisses von Selbstermächtigung der Mitgliederschaft.[110] Tatsächlich sollten die Qualifikationsbedingungen der *BFDK*-Mitgliederschaft zur Diskussion gestellt werden, damit unterschiedliche künstlerische Positionen und geografische Räume (z.B. Kleinstädte, ländliche Räume) in nationalen Kongressen und Foren vertreten sein können. So können auch diese heterogenen Gruppen von Menschen und Gemeinschaften ihre künstlerische Freiheit und kulturellen Rechte wahrnehmen.

Bei diesem ersten nationalen Kongress wurde Diversität vom *BFDK* als Querschnittsthema genannt, aber in der Konzeption der Veranstaltung nicht unter dem Blickwinkel der Machtdynamik betrachtet. Stattdessen wurden verschiedene Aspekte im Zusammenhang mit (mangelnder) Diversität in unterschiedlichen, separaten Panels und Sessions in den Vordergrund gestellt: *Die Vielen Vernetzungstreffen, Queering Working Condition, Macht Strukturen, Utopischer Raum #1: Diversität, Non-European Artists Working in Germany Thinking Utopia*. Die sprachliche Dimension wurde als Teil der Diversität berücksichtigt. Anders als beim BUNDESFORUM 2017 und 2019 gab es zumindest eine Simultanübersetzung ins Englische, jedoch nicht in die deutsche Gebärdensprache.

Nichtsdestotrotz wurde Diversität als einer der utopischen Räume neben der Nachhaltigkeit und der Solidarität betrachtet. Obwohl zwischen diesen Themen ein inhärenter Zusammenhang besteht, wurden sie unabhängig voneinander behandelt. Interessanterweise waren sie auch nicht der übergreifende thematische Schwerpunkt aller Diskussionen. Megha Kono-Patel und Melmun Bajarchuu von der Initiative für Solidarität am Theater wurden eingeladen, den utopischen Raum Diversität zu gestalten. Sie haben einen machtkritischen Ansatz und konzentrierten sich in der Diskussion auf die Frage, wie ein utopischer Raum gemeinsam geschaffen werden kann. Melmun Bajarchuu

109 Vgl. ebd. 23.

110 Vgl. ebd. 23.

erläuterte danach, dass innerhalb dieses utopischen Raumes zwar einige Begegnungen stattgefunden hätten, diese Veranstaltung aber nicht ausreichend wahrgenommen worden wäre und auch nicht barrierefrei zugänglich gewesen sei:

> […] Was aber die Sichtbarkeit oder die Auswirkung auf die große Veranstaltung angeht, war das sehr marginal. Es war wirklich wie eine Randveranstaltung, wo sich dann mal Leute hin verirrt haben. Und es war auch nicht »*accessible*«. Man hätte sich auf diesem Schotterweg zum HAU 3 mit Gehhilfen oder mit einem Rollstuhl nicht so gut bewegen können. Es war eigentlich ein Gegenentwurf zu dem, wie wir den Raum aufbauen wollten. Wir hatten gesagt, dass wir einen barrierefreien Raum möchten. Sogar zur Toilette musste man so eine kleine Schwelle überqueren. Ich fand das sehr markant als Zeichen.[111]

Neben der physischen Unzugänglichkeit zeigt die folgende Aussage von Melmun Bajarchuu, wie leicht Macht Räume auf sehr banale Weise durchdringt, selbst wenn sie als Orte und Räume des Austauschs künstlerischer Ansichten von Gleichen gedacht sind. Sie zeigt auch, dass Rücksichtnahme allein nicht ausreicht, um nicht zu Formen von Gewalt und Diskriminierung beizutragen:

> Wir hatten einen Künstler eingeladen, einen sudanesischen Künstler, der in NRW arbeitet. Der war der einzige Schwarze Mann in dieser Veranstaltung, den ich gesehen habe. Und wir waren zusammen bei einer Veranstaltung, die ins Englische simultanübersetzt wurde. […] und am nächsten Tag war er vorzeitig abgereist. Eine Kollegin sagte mir daraufhin: »Ja, der hat einfach so viele blöde Erfahrungen bei dieser Veranstaltung gemacht, aber der wollte uns damit nicht belasten.« Allein diese Kopfhörergeschichte: Er ist da hin, hat sich diese Kopfhörer ausgeliehen. Und dann sagt eine Person zu ihm: »But you MUST bring it back! You HAVE to bring it back! Really!« […] Das ist so eine krasse Form von Gewalt und *racial profiling*, *white privilege* usw. gegenüber einer Person, der wir ja dann auch Gewalt angetan haben, weil wir sie dieser Situation ausgesetzt haben.[112]

Bezeichnenderweise reagierte der *BFDK* sofort auf die Kritik und dachte darüber nach, dass es notwendig ist, verschiedene Stimmen zu haben, um mit dem Machtgefälle umzugehen. Er lud Julia*n Meding[113] und Melmun Bajarchuu ein, nach dem Kongress an der Arbeitsgruppe Diversität teilzunehmen:

> Wir haben auch sehr laut Kritik geübt, am *BFDK* und auch an der AG Diversität (des *BFDK*). Und die Folge war tatsächlich, dass sich die AG Diversität sehr intensiv mit der Kritik auseinandergesetzt hat, wo wir auch über Kommunikationsformen gesprochen haben. Daraus folgte, dass Julia*n Meding und ich Teil dieser AG geworden sind und dass wir tatsächlich seit anderthalb Jahren in dieser AG mitarbeiten und versuchen Veranstaltungen mitzugestalten, mit Themen wie diskriminierungssensible Juryarbeit

111 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu vom 06.07.2021.

112 Ebd.

113 Performancekünstler*in, Musiker*in und Kunstvermittler*in Julia*n Meding leitete die Session *Queering Working Conditions* auf dem Bundeskongress 2020.

> und wie man Zeitdruck reduzieren kann, Geschwindigkeiten und Produktionsstress reduzieren kann. Wir versuchen in dieser AG eine Praxis zu entwickeln, die sich hoffentlich weiterträgt in die eigenen Arbeitskontexte, aber auch in die Szene.[114]

Es sei betont, dass sich der *BFDK* unermüdlich dafür einsetzt, die bestehenden Zugangsbarrieren im Bereich der Freien Darstellenden Künste abzubauen, wie das o.g. Beispiel zeigt. Dennoch sollte nicht vergessen werden, dass ein Bewusstseinswandel vor allem auch im Kleinen stattfinden muss.[115]

2.7.2 Diversifizierung der heterogenen Wissensproduktion

Ulrike Seybold, *BFDK*-Vorstandsmitglied und Geschäftsführerin des NRW Landesbüros für Freie Darstellende Künste, bestätigte, dass Diversität zwar in einigen Sitzungen des Kongresses explizit und implizit thematisiert wurde, die Repräsentation von Diversität aber unbefriedigend sei:

> Beim Heranziehen sichtbarer Diversitätsdimensionen lässt sich festhalten: Nach dem äußeren Erscheinungsbild schien das Verhältnis der Geschlechter wie das verschiedener Altersgruppen einigermaßen ausgewogen. Es waren jedoch fast ausschließlich weiße Personen und Personen ohne augenscheinliche körperliche Beeinträchtigungen anwesend.[116]

Darüber hinaus unterstrich sie die Beziehung zwischen Macht und Zugänglichkeit in den Freien Darstellenden Künsten. Sie brachte zum Ausdruck, dass Diversität eher als ein Konzept zur Hinterfragung der gesamten Struktur der Freien Darstellenden Künste betrachtet werden sollte. Sie meinte damit, dass Macht nicht nur als Position verstanden werden sollte, sondern auch als Ästhetik, die bestimme, was gute Kunst ist, und bei deren Definition auch soziale und kulturelle Faktoren eine Rolle spielten.[117]

Ulrike Seybold machte auch auf einige Aspekte aufmerksam, die bei internen Maßnahmen zu beachten seien: (a) ob der *BFDK* ein Leitbild erstellen sollte, (b) falls ein solches Leitbild benötigt wird, wer es formulieren darf, (c) wie der *BFDK* und die Landesverbände bei diskriminierenden Vorfällen reagieren, (d) Abhaltung einer diversitätsorientierten Konferenz der Landesverbände, um auszutauschen, was sie bereits leisten oder was sie leisten können, (e) eine Checkliste für die Planung von Veranstaltungen durch einzelne Mitglieder sowie (Bundes-)Verbände.[118] Darüber hinaus schlug sie einige externe Maßnahmen vor: (a) einen diversitätsorientierten Fachtag zu Juryverfahren, (b) die Zusammenführung von Personen mit Expertise zum Thema Diversität als geeignete Jurymitglieder, (c) Vernetzungstreffen für die Netzwerker*innen, um mehr Menschen in Veranstaltungen einzubinden, (d) die Überprüfung des Zuwendungsrechts auf diskriminierende Faktoren, (e) den Aufbau eines Übersetzer*innenpools, (f) eine bessere Kontaktaufnahme zu Ausbildungsinstitutionen, um Ausbildungsgänge zu

114 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu vom 06.07.2021.

115 Persönliches Gespräch mit Golschan Ahmad Haschemi vom 12.05.2021.

116 Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2020). 37.

117 Vgl. ebd.

118 Vgl. ebd.

öffnen, (g) die Prüfung der Relevanz neuer Programme wie z.B. interkulturelle Mittler*innen und andere Vermittlungsprogramme, die Deutschunterricht mit den Freien Darstellenden Künsten verbinden.[119]

Die Infragestellung der gesamten Struktur der Freien Darstellenden Künste bringt zudem Perspektiven mit sich, die mit der Infragestellung der repräsentativen Positionen in den Freien Darstellenden Künsten einhergehen, um den Weg für die Diversifizierung der heterogenen Wissensproduktion zu ebnen. Damit Kunst befreiend wirken kann, müssen sich, wie Nils Erhard, Leitungsmitglied des Theater X, sagt, die Strukturen so verändern, dass die »Anderen« mitentscheiden können, wie die Bedingungen der Freiheit in der Kunstproduktion und die Maßstäbe für »gute Kunst« aussehen:

> […] was das zu einem Teil gesellschaftlicher Gewalt und Herrschaftsverhältnisse macht, ist, dass Kunst einen besonderen Stellenwert in der Gesellschaft hat. Es geht mit besonderen Privilegien einher. Die Freiheit der Kunst ist ein ganz hohes Gut in Deutschland. Es wird aber nicht gefragt, wie die Bedingungen dieser Freiheit strukturiert sind und wer diese Freiheit genießt und wer nicht. Und wenn du in einer Gesellschaft lebst, in der du bestimmte Freiheiten bestimmten Gruppen strukturell zusprichst, anderen Gruppen strukturell absprichst, dann ist das keine Kunstfreiheit, die wir [Theater X] akzeptieren. Sondern wir sagen, freie Kunst ist eigentlich eine befreiende Kunst. Das heißt, eine Kunst, die die eigenen Produktionsverhältnisse daraufhin befragt, inwiefern sie Freiheit zum Kunst machen und Kunst produzieren erweitert oder einschränkt.[120]

Für künftige Strategien und Maßnahmen ist es ratsam, den Begriff der Diversität als ein allumfassendes Phänomen zu verstehen, das sich auf die Diversifizierung der Wissensproduktion und -verbreitung hin zu pluralistischeren Freien Darstellenden Künsten bezieht.

3 Förderperspektiven und -instrumente als Lernmöglichkeiten

Trotz der historischen, politischen, gesetzlichen und kulturellen Unterschiede zwischen verschiedenen Ländern können internationale Erfahrungen mit konkreten Diversitätsmaßnahmen wertvolle Lernmöglichkeiten bieten. Ebenso kann die Kulturpolitik andernorts erprobte Förderangebote adaptieren, die Zugangsbarrieren für Künstler*innen aus marginalisierten Gruppen senken konnten. In den folgenden Unterkapiteln werden diese Beispiele untersucht.

119 Vgl. ebd.

120 Persönliches Gespräch mit Nils Erhard vom 06.07.2021.

3.1 Arts Council England[121]

Der UK Equality Act 2010 ist ein wichtiges Gesetz, das in Großbritannien erlassen wurde, um Chancengleichheit zu gewährleisten und Diskriminierung in öffentlichen Einrichtungen zu bekämpfen. Der Equality Act 2010 deckt neun geschützte Merkmale ab: Alter, Behinderung, Geschlechtsumwandlung, Ehe und zivile Partner*innenschaft, Schwangerschaft und Mutterschaft, Rasse, Religion oder Weltanschauung, Geschlecht und sexuelle Orientierung.[122]

3.1.1 Creative Case for Diversity

Dieses Gesetz schlug sich sofort im Kulturbereich nieder. Im Jahr 2011 führte der Arts Council England das Konzept Creative Case for Diversity ein, um den Kultursektor zu ermutigen, Diversität im Zusammenhang mit Gleichstellung anzuerkennen. Das Konzept wird als *work in progress* verstanden und daher ständig überarbeitet und weiterentwickelt. Der Creative Case for Diversity ist ein zentraler Bestandteil der Förderverträge und Aktionspläne des Arts Council England. Bis heute werden alle Förderentscheidungen auf der Grundlage dieses kulturpolitischen Plans getroffen. In den folgenden Unterabschnitten werden mit *Elevate* und *Unlimited* zwei Fördersäulen vorgestellt, die der Arts Council zur Unterstützung des Creative Case for Diversity eingeführt hat.

Im Jahr 2012 stellte der Arts Council zur Durchsetzung des *Creative Case for Diversity* zunächst einen Gleichstellungs- sowie einen Aktionsplan vor und forderte alle nationalen Kunst- und Kulturorganisationen auf, innerhalb eines Jahres eigene Aktionspläne zu erstellen, die auf einem kunstorientierten Ansatz für Diversität und Gleichstellung basieren sollten.[123] Alle öffentlich geförderten Kultureinrichtungen müssen seitdem als Bedingung für ihre Förderung die Gleichstellungsgesetzgebung einhalten und darlegen, wie sie durch die von ihnen produzierte, präsentierte und vertriebene Arbeit zum Creative Case for Diversity beitragen. Sie werden dann nach ihrem Beitrag zu den festgelegten Aktionsbereichen bewertet.[124] Im Jahr 2017 wurde mit verschiedenen Partner*innen – von Künstler*innen bis hin zu Kunst- und zivilgesellschaftlichen Organisationen – ein *Equality Action Guide* erstellt, der öffentlich geförderte Einrichtungen bei der Verbesserung der Diversität in ihren Organisationen unterstützt. 2018 führte der Council schließlich ein Bewertungssystem ein, das die Zielerreichung anhand einer vierstufigen Skala evaluiert. Die Bewertung fußt auf den folgenden Aspekten:[125]

---

121 Arts Council England ist der wichtigste öffentliche Geldgeber für Kunst und Kultur in England, der Gelder von der Regierung und der National Lottery verwendet.

122 Arts Council England (2017): Guide to Producing Equality Action Objectives and Plans for NPOs. Putting Equality and Diversity into Action. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Equality%20Action%20Guide%20-%20Putting%20equality%20and%20diversity% [21.07.2019]. 5.

123 Vgl. Arts Council England (2012): What is the Creative Case for Diversity? URL: https://housetheatre.org.uk/wp-content/uploads/What_is_the_Creative_Case_for_Diversity.pdf [21.07.2019]. 18.

124 Vgl. Arts Council England (2017). 8.

125 Vgl. Arts Council England (2020): Equality, Diversity and the Creative Case. A Data Report 2018–2019. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/ACE_DiversityReport_Final_03032020_0.pdf [06.03.2020]. 61.

1. Künstlerische Programmatik unter Einbeziehung von Diversität,
2. Einbindung einer Vielzahl unterschiedlicher Personen in die Entwicklung und Durchführung des Programms,
3. Unterstützung der Entwicklung von Talenten unter verschiedenen Künstler*innen und Unternehmen,
4. Identifizierung und Priorisierung von Ressourcen für die Durchführung vielfältiger Arbeiten,
5. Selbstevaluierung und Austausch von *best practice*,
6. Teilnahme an oder Vorantreiben von Initiativen zur Förderung von Gleichstellung und Diversität in Kunst und Kultur.

Im Zeitraum von 2010 bis 2020 entwickelte der Arts Council England kontinuierlich Strategien zur Umsetzung von Diversität und überprüfte regelmäßig die Angemessenheit von Strategien und Förderinstrumenten. Darüber hinaus erhob der Council Daten zum Monitoring der Zielerreichung und ermittelte weitere Zugangsbarrieren zu den Künsten. Im letzten Bericht des Jahres 2020, der sich am Equality Act 2010 orientiert, lag der Schwerpunkt der Diversitätsdaten beispielsweise auf den vier geschützten Merkmalen Rasse (im Sinne der ethnischen Zugehörigkeit), Behinderung, Geschlecht und sexuelle Orientierung, da diese als unterrepräsentierte Dimensionen der Diversität identifiziert wurden.[126] Der Arts Council gestaltet seine künftige Strategie und sein Förderprogramm, indem er kontinuierlich umfangreiche Daten erhebt und aus früheren Fehlern lernt.

Das Konzept des Creative Case for Diversity ist keine Zauberformel, mit der es gelungen ist, die Zugangsbarrieren für unterrepräsentierte Gruppen zu beseitigen. Es ist vielmehr ein anschauliches Beispiel für (kultur)politischen Willen und beharrliches Engagement, die beide Voraussetzungen für die Schaffung von Chancengleichheit im Kulturbereich sind.

3.1.2 Elevate Fund

Um einen Beitrag zum kulturpolitischen Konzept Creative Case for Diversity zu leisten und Ausgrenzungen im Kultursektor zu verringern, hat der Arts Council England zusammenhängende Fördersäulen eingeführt. Im Rahmen dieser Bemühungen wurde 2016 das *Elevate*-Programm ins Leben gerufen, das sich an Organisationen für Menschen mit Behinderungen sowie an Organisationen Schwarzer und ethnischer Minderheiten richtet, welche als unterrepräsentierte Gruppen gelten. *Elevate* hat auch einen geografischen Schwerpunkt, um Organisationen außerhalb von Metropolen zu unterstützen. Ziel des Programms ist es, die organisatorische Entwicklung von Kunst- und Kulturorganisationen (für Behinderte, Schwarze und ethnische Minderheiten) zu unterstützen, z.B. durch die Kultivierung neuer Partner*innenschaften, die Verbesserung der Zusammenarbeit, die Erweiterung des Personals, die Entwicklung eines künstlerischen

126 Ebd. 4.

Programms, Schulungsmöglichkeiten, Beratung und Unterstützung bei der Unternehmensentwicklung usw.[127]

Ein erwähnenswerter Aspekt des Fonds ist, dass die Anträge auf der Grundlage fest definierter Kriterien und in einer Rangfolge anhand eines fünfstufigen Punktesystems bewertet werden: nicht erfüllt, hat Potenzial, erfüllt, stark erfüllt, hervorragend erfüllt.[128] Anträge, die nicht bei drei Kriterien mindestens »erfüllt« erreichen, werden nicht zur Förderung empfohlen.[129] Solche Bewertungsansätze für Anträge können bis zu einem gewissen Grad zu Transparenz über Entscheidungsprozesse führen und ermöglichen es den Projektträger*innen, sich über die Aspekte zu informieren, die sie in ihren Anträgen übersehen haben.

3.1.3 Unlimited Fund

Der *Unlimited*-Fonds ist ein Auftragsvergabeprogramm, das erstmals 2012 zur Unterstützung des Create Case for Diversity eingeführt wurde. Der Fonds zielt darauf ab, die Sichtbarkeit der Werke behinderter Künstler*innen zu erhöhen.[130] Der *Unlimited*-Fonds unterstützt Projekte, die behinderte Künstler*innen in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellen, diese für ein neues Publikum sichtbar machen und so die Wahrnehmung von behinderten Menschen in der Gesellschaft verändern. Der Fonds ist als Zugangsprogramm und nicht als »Inklusions«-Förderung konzipiert. Der Schwerpunkt liegt auf der von Behinderten geleiteten künstlerischen Arbeit; daher strebt der Fonds die Entwicklung von Präsentationsmöglichkeiten für behinderte Künstler*innen an.

Ein besonderes Merkmal des Fonds ist das Mentoring- und Künstlerentwicklungsprogramm, das aufstrebenden behinderten Künstler*innen den Zugang zu Möglichkeiten über das Projekt hinaus ermöglicht.[131] Das Programm *Unlimited* wird von zwei verschiedenen Organisationen durchgeführt: Shape Arts (eine auf Behinderte ausgerichtete Organisation, die mit behinderten Künstler*innen zusammenarbeitet) und Artsadmin (eine kunstproduzierende Organisation).[132]

Die Produzentin und Beraterin für Darstellende Künste Nadja Dias arbeitet mit der international bekannten behinderten Künstlerin Claire Cunningham zusammen und verfügt über langjährige Arbeitserfahrung in Großbritannien. Sie betont, dass *Unlimi-*

127 Vgl. Arts Council England (o. D.a): Arts Council National Lottery Development Funds: Elevate. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/downloadfile/ACE_Elevate%20Fund%20Guidance%20FINAL_0.pdf [12.05.2021]. 11.

128 Arts Council England (o. D.). 17.

129 Ebd.

130 Zwischen den Akteur*innen der Kulturpolitik in Deutschland und in Großbritannien besteht ein Mentalitätsunterschied. Der Arts Council England bezeichnet diese Künstler*innen als »disabled artists«. In Deutschland werden sie als »Künstler*innen mit Behinderung« bezeichnet. Bei der Untersuchung der Programme des Arts Council England verwendet die Forschung den Begriff »behinderte Künstler*innen« und im deutschen Kontext den Begriff »Künstler*innen mit Behinderung«.

131 Vgl. Arts Council England (o. D.b): Unlimited (III). Guidance for Applicants. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/downloadfile/Unlimited_III_Guidance_for_applicants.pdf [25.05.2021].

132 Vgl. Shape Arts/Artsadmin (o. D.): About Unlimited. URL: https://weareunlimited.org.uk/ [25.05.2021].

ted mit der Vision aufgebaut wurde, die Werke von Künstler*innen mit Behinderung langfristig zu fördern:

> Es werden dort Menschen mit Behinderung auch in anderen Bereichen gefördert, wie zum Beispiel als Produzent*innen, als Techniker*innen, also in Bereichen, die genauso zur Kulturgestaltung dazugehören. Und was natürlich ganz stark ist, ist, dass eben verstanden wird, dass das Lernen in diesem Fördertopf, also wie das abläuft, als Wissen in diese ganzen anderen Fördermittelvergaben eingeht. Also das beeinflusst einander. Eben genau so etwas wie ein »*access budget*«.[133]

Derartig strukturierte Förderprogramme mit langfristiger Perspektive sind von entscheidender Bedeutung für die Förderung von Künstler*innen mit Behinderung und erleichtern einen Wandel in der gesellschaftlichen Wahrnehmung der von Menschen mit Behinderungen produzierten Kunst. Zudem verschaffen sie diesen Künstler*innen Zugang zum regulären Kultursektor.

3.2 British Film Institute: Diversity Standards

2014 entwickelte das British Film Institute (BFI) Standards für die Bekämpfung von Diskriminierung und die Schaffung von Chancengleichheit für unterrepräsentierte Künstler*innen in der britischen Filmindustrie. Als Voraussetzung für eine potenzielle Förderung durch den BFI-Filmfonds müssen eine Reihe von Diversitätskriterien erfüllt werden, die sich auf mindestens eines der im Equality Act 2010 genannten geschützten Merkmale beziehen (siehe Unterabschnitt 3.1), zusätzlich zu eigenen Kriterien wie regionale Beteiligung, niedriger sozioökonomischer Hintergrund und Betreuungsverantwortung.[134]

Die Diversity Standards sind in vier Hauptkategorien und viele damit verbundene Unterabschnitte aufgegliedert. Die Kriterien müssen in mindestens zwei von vier Produktionsbereichen erfüllt werden. Diese Haupt- und Unterkategorien sind:[135]

1. *Standard A: on-screen-Repräsentation von Darsteller*innen, Themen und Narrativen*
   Die erste Gruppe von Kriterien zielt darauf ab, die Repräsentation und Anerkennung bestimmter Gruppen *on screen* zu ermöglichen. Um den Standard A zu erreichen, müssen die Bewerber*innen drei der u.a. Kriterien erfüllen.

- A1: Diversität bei den Hauptdarsteller*innen, Mitwirkenden, Moderator*innen, Synchronsprecher*innen,
- A2: Diversität bei anderen Charakteren, Mitwirkenden, Moderator*innen, Sprecher*innen, Mitbewerber*innen,
- A3: Diversität in der Haupthandlung, dem Thema oder den Narrativen,

133 Persönliches Gespräch mit Nadja Dias vom 20.05.2021. Nadja Dias verwendet den Begriff »Menschen mit Behinderung«, um auf den (kultur)politischen Kontext in Deutschland hinzuweisen.

134 Vgl. British Film Institute (2019b): Extended Guidance Notes for Meeting the BFI Diversity Standards. URL: https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards [03.11.2019]. 3.

135 British Film Institute (2019a): BFI Diversity Standards Criteria. URL: https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards [03.11.2019]. 3ff.

- A4: Diversität in Nebenthemen und Narrativen,
- A5: Diversität von Orten (z.B. Ländern, Regionen, die *on screen* unterrepräsentiert sind),
- A6: Diversität in Besetzungsentscheidungen, die Tropen und Stereotype hinterfragen.

2. *Standard B: Kreative Leitung und Projektteam*
   Die zweite Gruppe von Kriterien verlangt die Besetzung von künstlerischen Führungspositionen durch unterrepräsentierte Gruppen.Um den Standard B zu erreichen, müssen die Bewerber*innen zwei der u.a. Kriterien erfüllen.

- B1: Mindestens drei der Abteilungsleiter*innen oder kreativen Führungskräfte gehören unterrepräsentierten Gruppen an,
- B2: mindestens sechs weitere Schlüsselpositionen (mittleres Personal/Team und technische Positionen) sind mit Personen aus unterrepräsentierten Gruppen besetzt,
- B3: mindestens ein oder mehrere andere Projektmitarbeiter*innen stammen aus unterrepräsentierten Gruppen und Regionen,
- B4: die Produktionen schaffen in erheblichem Umfang lokale Arbeitsplätze außerhalb von London und Südostengland.

3. *Standard C: Branchenzugang und Beschäftigungsmöglichkeiten*
   Die dritte Gruppe von Kriterien hat zum Ziel, den Zugang zur Filmindustrie zu erleichtern, und ist für alle Bewerbungen mit Ausnahme der BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) obligatorisch. Um den Standard C zu erreichen, müssen die Bewerber*innen zwei der u.a. Kriterien erfüllen.

- C1: Bezahlte Beschäftigungsmöglichkeiten (z.B. Lehrstellen, Praktika, Fachberatung),
- C2: Ausbildungsmöglichkeiten und Möglichkeiten zur Entwicklung von Fähigkeiten (handwerklich, kreativ und geschäftlich),
- C3: Beförderung in eine Funktion, die einen beruflichen Aufstieg für Teammitglieder darstellt,
- C4: erste Anstellung, die einen beruflichen Aufstieg nach der vorherigen Ausbildung ermöglicht,
- C5: sinnvolle, strukturierte Mentoringprogramme.

4. *Standard D: Publikumsentwicklung*
   Die vierte Gruppe von Kriterien zielt darauf ab, Zugangsmöglichkeiten für benachteiligte Publikumssegmente zu fördern. Standard D ist obligatorisch für Kinobetreiber*innen, Filmfestivals, Verleihe und andere Organisationen, die Aktivitäten durchführen, um ein benachteiligtes Publikum zu erreichen. Um den Standard D zu erreichen, müssen die Antragsteller*innen drei der u.a. Kriterien erfüllen.

- D1: Bereitstellung von behindertengerechtem Material und Nachweis eines echten Bemühens, einen Veranstaltungsort, ein Festival, eine Veranstaltung, eine Veröffentlichung usw. einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen,

- D2: strategische Ausrichtung auf eine oder mehrere benachteiligte Publikumsgruppen,
- D3: strategische Ausrichtung auf ein regionales und nationales Publikum außerhalb des Zentrums von London,
- D4: Erreichen eines neuen Publikums durch alternative Vertriebs- und Marketingstrategien (z.B. Spiele oder VR-Inhalte, Bildungsinhalte, gezielte Preisstrategien),
- D5: Partner*innenschaftsgelegenheiten, um benachteiligte Zielgruppen unter Nutzung von Expert*innenwissen zu erreichen.

Diese Standards sind das Ergebnis eines langfristigen Engagements für die Schaffung von Zugangsmöglichkeiten für Menschen und Gruppen mit unterschiedlichen Benachteiligungen, jedoch noch keine Garantie für eine gleichberechtigte Repräsentation.[136] Nichtsdestotrotz liefern die Diversity Standards des BFI wertvolle Erkenntnisse zum Verständnis von Diversitätsentwicklung als ein sich ständig weiterentwickelndes Konzept und derartige Standards als ein entscheidendes kulturpolitisches Instrument, das es Kultureinrichtungen und Organisationen erleichtert, auf fehlende Diversität in ihren Strukturen entschlossen zu reagieren.

3.3 Niederländischer Kultursektor: Diversity and Inclusion Code

Der Cultural Diversity Code wurde 2011 in den Niederlanden als Instrument der Selbstregulierung geschaffen, um sicherzustellen, dass öffentlich geförderte Kultureinrichtungen sowie ihre Programme und ihr Publikum die Diversität der niederländischen Bevölkerung sichtbarer widerspiegeln. Der Kodex wurde zunächst eingeführt, um die ethnische Diversität im Kultursektor zu stärken, wurde aber im Laufe der Jahre erweitert und in Diversity and Inclusion Code umbenannt. Die gebündelten Facetten der Diversität umfassen heute neben der ethnischen Diversität auch Geschlecht, Behinderung, sexuelle Orientierung, Religion, sozioökonomischen Status, Bildungshintergrund und Alter.[137]

Der Kodex konzentriert sich auf vier Elemente, die als Hauptpfeiler der Entwicklung einer umfassenden Diversitätspolitik gelten: (a) Programm (Aktivitäten, Produkte und Dienstleistungen der Organisation), (b) Öffentlichkeit (Verbraucher*innen von Produkten und Dienstleistungen), (c) Personal (z.B. bezahlte Mitarbeiter*innen mit einem befristeten oder unbefristeten Arbeitsvertrag, Freiwillige, Praktikant*innen und Werkstudent*innen, Direktor*innen, Aufsichtsrät*innen, Mitglieder des Beratungsausschusses) und (d) Partner*innen (Organisationen und Einzelpersonen, die

136 Eine kürzlich durchgeführte Studie zeigt, dass der Anteil von Schwarzen, Asiat*innen und ethnischen Minderheitengruppen an den *on-screen*-Rollen und an den *off-screen*-Positionen immer noch deutlich unter der anderer unterrepräsentierter Gruppen liegt. Nwonka, J. Clive (2020): Race and Ethnicity in the UK Film Industry: An Analysis of the BFI Diversity Standards. London. URL: http://eprints.lse.ac.uk/id/eprint/105675 [01.08.2021].

137 Colophon (Hg.) (2019): Diversity and Inclusion Code. URL: https://codedi.nl/wp-content/uploads/2020/09/Diversity-and-Inclusion-Code-English-version.pdf [22.04.2020]. 6.

die Einrichtung beliefern oder anderweitig mit ihr zusammenarbeiten).[138] Der Kodex ist nicht verpflichtend, aber von den Organisationen wird erwartet, dass sie bei Abweichungen die Nichtanwendung der Elemente des Kodex überzeugend begründen.

Der Diversity and Inclusion Code ist ein anschauliches Beispiel für einen kulturpolitischen *bottom-up*-Ansatz. Er wurde von den Branchenorganisationen der Darstellenden Künste und Museen initiiert und bezieht sich auf ein breites Verständnis von Zugänglichkeit. Zugänglichkeit bezieht sich auf (a) physische Zugänglichkeit, (b) Zugänglichkeit der Einrichtungen, (c) Zugänglichkeit zu Informationen, (d) digitale Zugänglichkeit, (e) soziale Zugänglichkeit und (f) finanzielle Zugänglichkeit.[139] Zur Förderung der Zugänglichkeit von Kultureinrichtungen wurden aus den sechs Grundsätzen des Kodex fünf Schritte entwickelt:[140]

1. Identifizierung von Bedürfnissen, Anliegen und Verbesserungsbereichen sowie Anerkennung, dass unbewusste Vorurteile und blinde Flecken das Denken und Handeln bestimmen,
2. Definition des Kontextes der Diversifizierung und ausdrückliche Einbeziehung in die Vision,
3. Einbindung nicht nur einzelner Abteilungen oder des Managements, sondern der gesamten Organisation in Veränderungsprozesse,
4. Erstellung eines Aktionsplans auf der Grundlage der vier Schlüsselelemente: Programm, Publikum, Personal und Partner*innen,
5. Monitoring und Evaluierung der Umsetzung des Aktionsplans.

Diese Schritte zeigen, dass der Diversity and Inclusion Code nicht als »Checkliste« gedacht ist, sondern darauf abzielt, die Fähigkeit von Kulturorganisationen zu stärken, Diversität in ihrer täglichen Praxis fest zu verankern. Um die Kulturorganisationen bei der Umsetzung ihrer Aktionspläne zu unterstützen, finden sich auf der Webseite des Kodex verschiedene Tipps und praktische *tools*.[141]

3.4 Diversity Arts Culture: Diskriminierungskritische Kulturarbeit

Die Diversity Arts Culture ist ein Beratungsbüro mit einer kritischen Diversitätsperspektive, das sich für eine bessere Zugänglichkeit von Kultureinrichtungen in Berlin einsetzt. Sie ist eine Initiative des Dachverbandes Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung. Diversity Arts Culture wurde 2017 von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa in Berlin ins Leben gerufen, um den Koalitionsvertrag für die Legislaturperiode

138 Cultural Diversity Code Steering Group (2014): Cultural Diversity Code. URL: http://codeculturelediversiteit.com/wp-content/uploads/2016/06/Code-Culturele-Diversiteit-Engels.pdf [10.11.2019]. In der englischen Version erscheint der Name des Kodex immer noch als Cultural Diversity Code, da er noch nicht aktualisiert wurde.

139 Colophon (Hg.) (2019). 6.

140 Ebd. 8ff.

141 Siehe https://codedi.nl/inspiratie-tips/ und https://codeculturelediversiteit.com/quickscan-culturele-diversiteit/für weitere Informationen.

2016 bis 2021 zur Diversitätsentwicklung umzusetzen. Den Weg zur Gründung von Diversity Arts Culture ebnete eine Studie der Citizens For Europe aus dem Jahr 2016. Die Studie *Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors* gab wertvolle und weitreichende Empfehlungen zur Schaffung strukturierter gleichberechtigter Zugangsmöglichkeiten im Berliner Kultursektor, darunter die Einrichtung einer »Servicestelle Diversitätsentwicklung«.[142] Die von Diversity Arts Culture angebotenen Dienstleistungen bauen daher auf den Ergebnissen dieser Studie auf.[143]

Wie bereits mehrfach anhand von beispielhaften Initiativen und Programmen in dieser Studie festgestellt, wird der Begriff der Diversität von verschiedenen kulturpolitischen Akteur*innen unterschiedlich interpretiert, ist oft unscharf und geht nicht auf die Ursachen mangelnder Diversität ein. Im Gegensatz zu diesen Ansätzen fokussiert Diversity Arts Culture in seiner Arbeit die Wechselbeziehungen zwischen Macht und Diskriminierung und wie diese zu ungleichen Strukturen im Kultursektor führen. Dabei orientiert sich das Büro an den im Allgemeinen Gleichbehandlungsgesetz genannten Merkmalen, um zu beschreiben, welche Personengruppen von Diskriminierung betroffen sind, nämlich Rasse oder ethnische Herkunft, Geschlecht, Religion oder Weltanschauung, Behinderung, Alter und sexuelle Orientierung.[144] Diversity Arts Culture bezieht auch »Benachteiligungen aufgrund der sozialen Herkunft und der sozio-ökonomischen Position sowie die Kategorie Ost-(West-)Sozialisierung« als weitere Dimensionen der Diskriminierung in seine Arbeit ein.[145]

Die Servicestelle betrachtet Diskriminierung aus einer intersektionellen Perspektive und folgt damit der Empfehlung der Studie von Citizens For Europe.[146] Das Konzept der Intersektionalität, das von der Wissenschaftlerin Kimberlé Crenshaw geprägt wurde, erkennt die Tatsache an, dass Identität aus vielen Schichten besteht und nicht nur einige dieser Komponenten zusammenlaufen, sondern auch Formen von Unterdrückung, Diskriminierung und Rassismus oft entlang sich überschneidender Marker der Differenz funktionieren.[147] Im Einklang mit diesem Grundsatz ist das Büro bestrebt, Strategien zur Diversitätsentwicklung in den Bereichen Personal, Programm und Publikum zu entwickeln und Zugang zu Fördermitteln zu schaffen, wie es der Bericht von Citizens For Europe empfiehlt.[148] Diversity Arts Culture bietet (a) Beratung zu diversitätsorientiertem Strukturwandel für Kultureinrichtungen, (b) Diversitätstraining für Kulturschaf-

142 Vgl. Aikins, Joshua Kwesi/Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Eine Expertise von Citizens For Europe. Projekt: Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership. URL: https://vielfaltentscheidet.de/wp-content/uploads/2017/04/Final-für-Webseite_klein.pdf [21.02.2019]. 17.

143 Vgl. Diversity Ars Culture (o. D.a): Das Projektbüro. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/das-projektbuero/ [16.05.2021].

144 Vgl. Diversity Ars Culture (o. D.b): Wie wir arbeiten. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/wie-wir-arbeiten [16.05.2021].

145 Vgl. ebd.

146 Vgl. Aikins/Gyamerah (2016). 25.

147 Vgl. Crenshaw, Kimberlé (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: University of Chicago Legal Forum. 1989 (1). 139–167.

148 Vgl. Aikins/Gyamerah (2016). 19.

fende, (c) Selbstermächtigungsstrategien zur Unterstützung von unterrepräsentierten Künstler*innen und Kulturschaffenden, (d) Gleichstellungsdaten über den Berliner Kultursektor durch die Beauftragung verschiedener Studien und (e) Unterstützung der Kulturverwaltung bei der Gestaltung ihres Diversitätsrahmens.[149]

Diversity Arts Culture ist in mehrfacher Hinsicht eine impulsgebende Initiative. Zum einen sind ihre Angebote darauf ausgerichtet, einen Strukturwandel in den Kultureinrichtungen anzustoßen. Sie zielen darauf ab, ausgrenzende Strukturen im Kultursektor zu bekämpfen, und konzentrieren sich auf Macht und Privilegien innerhalb von Institutionen, die systematische Ausgrenzung aufrechterhalten. Das Büro bietet neben reiner Beratung verschiedene Workshops an. Eine der Workshopreihen mit verschiedenen Modulen ist beispielsweise auf die Förderung der Diversitätskompetenz von Mitarbeiter*innen von Kultureinrichtungen und freiberuflichen Kulturschaffenden ausgerichtet. Diversitätskompetenz wird als grundlegende Qualifikation für den Aufbau einer respektvollen Organisationskultur angesehen, indem ein Bewusstsein dafür geschaffen wird, wie Diskriminierung in Strukturen eindringt und durch Privilegien aufrechterhalten wird.[150] Die Workshops werden von den Expert*innen des Netzwerks Diversity Arts Culture kostenlos angeboten und die Formate werden in enger Zusammenarbeit mit dem Büro entwickelt.[151]

Das Projektbüro bietet unterstützende und praktische *tools* sowie ein Diversitätsvokabular zur Schaffung eines antidiskriminatorischen Arbeitsumfelds in Institutionen. Es bündelt auch Beispiele für *good practice*, Leitlinien und Maßnahmen zur Bekämpfung struktureller Diskriminierung und zur Stärkung der Kapazitäten und des Wissens von Kultureinrichtungen und Kulturschaffenden. Darüber hinaus stellt es relevante Informationen über die neuesten Forschungsergebnisse zum Abbau von Barrieren im Kultursektor und Datenbanken zur Verfügung.

Zudem versteht Diversity Arts Culture Selbstermächtigung als integralen Bestandteil von Diversitätsentwicklung und Diversifizierungsprozessen. Es steht in engem Kontakt mit von Diskriminierung betroffenen Künstler*innen, Kulturschaffenden und Selbstorganisationen und bietet ihnen Workshops zu Förderprogrammen und -anträgen, zu rechtlichen Fragen sowie verschiedene Coaching-Formate an.[152]

Behinderung ist eine der Diversitätsdimensionen, die sowohl in der Kulturpolitik als auch im Kontext der Darstellenden Künste weniger beachtet werden. Im Hinblick auf die Selbstermächtigung von marginalisierten Künstler*innen und Kulturschaffenden legt Diversity Arts Culture besonderes Augenmerk darauf, die Kulturpolitik und Kultureinrichtungen auf die Zugangsanforderungen von Menschen mit Behinderung hinzuweisen:

---

149 Vgl. Diversity Ars Culture (o. D.c): Diskriminierungskritische Kulturarbeit. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/angebote-und-veranstaltungen/angebote-fuer-institutionen [16.05.2021].

150 Vgl. ebd.

151 Vgl. ebd.

152 Vgl. Agbalaka, Lino/Nising, Lena/Trang, Thu Tran (o. D.): Call for Access! Leitlinien zur Förderung marginalisierter Akteur*innen im Kulturbetrieb. Diversity Arts Culture (Hg.). S. 28. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin-und-publikationen/publikation-call-access [16.05.2021].

> Es gibt wenig Bewusstsein dafür, wie sich erschwerte Zugangsvoraussetzungen auf die Arbeit von Künstler*innen und Kulturschaffenden mit Behinderung auswirken. So sind Förderprogramme selten barrierefrei und berücksichtigen zum Beispiel weder Crip Time noch Zugangskosten bei der künstlerischen Produktion. Jurys haben zudem kaum Kenntnisse über die Wirkung von strukturellen Barrieren auf individuelle Lebens- und Ausbildungswege, sodass die vermeintlich objektiven künstlerischen Qualitätskriterien zu Ausschlüssen führen.[153]

Darüber hinaus begleitet Diversity Arts Culture die *IMPACT*-Förderung, die 2020 von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa eingeführt wurde, um die Sichtbarkeit von unterrepräsentierten Künstler*innen und Gruppen zu erhöhen. Dabei handelt es sich nicht um eine neue Fördersäule, sondern um einen Ersatz für das bisherige Förderprogramm *Interkulturelle Projekte*. Sie wird aus dem Diversitätsfonds der Berliner Kulturverwaltung gefördert. Ziel des Programms ist es, mit einem Fördervolumen von 400.000 € pro Jahr die lokale Diversität in der Berliner Kulturszene, insbesondere im Bereich der Freien Künste, zu stärken, einen gleichberechtigten Zugang zu fördern und Diskriminierungen abzubauen.[154] Diversity Arts Culture berät zudem bei der diversen Zusammensetzung von Jurys sowie barrierearmen Bewerbungsverfahren.[155] Gezielte Programme wie *IMPACT* sind notwendige Fördersäulen, um die Sichtbarkeit von unterrepräsentierten Künstler*innen zu erhöhen. Noch wichtiger ist, dass diese Programme von einer machtkritischen Expertise geleitet werden, die verschiedene Diversitätsebenen berücksichtigt, wie im Fall von *IMPACT*. Das Ziel, marginalisierte Künstler*innen und Kulturschaffende zu stärken, sollte sich jedoch nicht auf diversitätsbezogene Förderprogramme beschränken. Die gewonnenen Erkenntnisse aus zielgerichteten Fördertöpfen sollten langfristig auf die Mainstreamförderung mit klar definierten Zielen, Kriterien und Evaluierungsmaßnahmen übertragen werden.

Diversity Arts Culture leistet einen enormen Beitrag zur Etablierung eines gleichstellungsorientierten Diversitätsdiskurses. Seine Arbeit unterstreicht, dass ein Dienstleister den Auf- und Ausbau von diskriminierungskritischen Diversitätsprozessen im Kulturbereich ermöglichen kann. Eine Servicestelle, die Beratung zu einem breiten Themenspektrum anbietet, ist als starkes kulturpolitisches Instrument mit Multiplikatoreneffekt zu betrachten. Die Etablierung einer Beratungsstelle mit machtkritischer Perspektive ist auf Bundesebene unerlässlich, denn es bedarf neuer Impulse, um Kultureinrichtungen und Kulturschaffende mit Kompetenzen für die Machtteilung auszustatten. Dabei ist zu bedenken, dass das Erlernen des Umgangs mit Unterschiedlichkeit und Ambi-

---

153 Diversity Arts Culture (Hg.) (o. D.): Behinderung im Spielplan. Zugänge in den Kulturbetrieb. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin-und-publikationen/publikation-behinderung-im-spielplan [16.05.2021]. 5. In dem Dokument wird Crip Time als die zusätzliche Zeit definiert, die behinderte Menschen benötigen, um eine Vielzahl von Barrieren zu überwinden, da der öffentliche Raum nicht auf ihre Bedürfnisse zugeschnitten ist (S. 15).

154 Vgl. Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021): Informationsblatt. Projektförderung im Bereich Diversitätsfonds: IMPACT-Förderung für das Jahr 2022. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/interkulturelleprojekte/artikel.82020.php [16.05.2021]. 1.

155 Agbalaka/Nising/Trang (o. D.). 29.

guität nichts an den bestehenden strukturellen Ungleichheiten ändert.[156] Die Entwicklung von Multiperspektivität ist ein integraler Bestandteil von Diversifizierungsprozessen, stellt aber für sich genommen keine angemessene Maßnahme für die pluralistische Transformation der Kulturszene dar.

3.5 Stiftung Genshagen: Nachwuchsförderung und Personalgewinnung

Von 2017 bis 2020 war die Stiftung Genshagen Teil des Kompetenzverbundes Kulturelle Integration und Wissenstransfer (KIWit). Der KIWit wurde von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) gefördert und bestand aus insgesamt fünf Partner*innen mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Kompetenzen: der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel, dem Bundesverband Netzwerke von Migrantenorganisationen, dem Haus der Kulturen der Welt, dem Netzwerk Junge Ohren sowie der Stiftung Genshagen.[157] Als Beitrag zu den Zielen des KIWit-Netzwerks etablierte die Stiftung Genshagen zwei Programme, um Nachwuchs zu fördern und Kulturinstitutionen Impulse für die Entwicklung ihrer diversitätsbewussten Personalstrategien zu geben. Ausgangspunkt beider Förderangebote waren die Barrieren (z.B. finanzielle Ressourcen, soziales Umfeld, kulturelles und soziales Kapital), welche motivierten und begabten benachteiligten jungen Menschen den Zugang zu Kultureller Bildung und zum Kultursektor erschweren.[158]

Die *KIWit-School* war als Bildungsplanungsprogramm für junge Menschen mit eigener oder familiärer Migrationsgeschichte gedacht. Das Projekt sollte es diesen jungen Menschen ermöglichen, ihre Bildungsaspirationen im Kunst- und Kulturbereich zu verfolgen.[159] Ein besonderes Merkmal des Projekts war die Gestaltung des Antragsverfahrens. Das niedrigschwellige Bewerbungsverfahren zielte darauf ab, junge Menschen zwischen 17 und 25 Jahren mit Migrationsgeschichte zu ermutigen, eine Karriere in den Bereichen Bildende Kunst, Musik, Film und Theater in Betracht zu ziehen. Das Programm unterstützte über 80 junge Menschen mit sehr praxisorientierten Modulen und Workshops. Dazu gehörten das Erlernen von (a) konkreten Werkzeugen sowie Informationen zur Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfungen an den Hochschulen, (b) Präsentations- und Bewerbungstechniken, (c) Fördermöglichkeiten für Studierende.[160] Ein weiterer wichtiger Aspekt dieser Fördersäule war die Berücksichtigung der Bedeutung von Rollenvorbildern für die Motivation junger Menschen, ihre Ziele zu verfolgen. Aus der

---

156 Nising Prabha, Lena/Mörsch, Carmen (2018): Statt »Transkulturalität« und »Diversität«: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus. In: Blumenreich, Ulrike/Dengel, Sabine/Hippe, Wolfgang/Sievers, Norbert (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18, Band 16. Bielefeld. 142.«

157 Akkoyun, Yasemin/Boitel, Sophie/Eder, Angelika/Neumeister, Stefanie (2020): Vorwort. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich – Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021]. 5.

158 Vgl. ebd. 9.

159 Vgl. Stiftung Genshagen (Hg.) (2020). 12.

160 Vgl. ebd. 13.

Programmdokumentation geht hervor, dass die Teilnehmer*innen dieses Modul als äußerst nützlich empfanden, da Rollenvorbilder mit ähnlichen Biografien zeigten, dass es möglich ist, eine künstlerische Karriere zu verfolgen und zu erreichen.[161]

Das zweite Projekt, das *KIWit-Traineeprogramm*, hatte zum Ziel, Hochschulabsolvent*innen einen Berufseinstieg in öffentlich geförderten Kultureinrichtungen zu ermöglichen. Mit diesem zehnmonatigen Traineeprojekt förderte die Stiftung Genshagen den Nachwuchs in von der BKM geförderten Kunst- und Kultureinrichtungen.[162] Neun junge Menschen mit Migrationsgeschichte arbeiteten als Praktikant*innen in den beteiligten öffentlichen Institutionen.[163] Ähnlich wie beim *360°*-Fonds der KSB wurden als Partner*innen für das Traineeprojekt Kultureinrichtungen ausgewählt, die sich mit Diversifizierungsprozessen auf verschiedenen Ebenen beschäftigen. Das Programm eröffnete diesen Einrichtungen so die Perspektive, über die Diversifizierung ihrer Personalstruktur nachzudenken. Während die Stiftung die Traineegehälter zur Verfügung stellte, unterstützten die teilnehmenden Einrichtungen die Trainees durch die persönliche Betreuung von Mentor*innen während des Programms.[164] Darüber hinaus begleitete ein von der Stiftung beauftragtes Evaluationsteam die Trainees und ihre Mentor*innen während der Durchführung des Projekts.[165]

Das *KIWit-Traineeprogramm* strebte an, die Trainees mit Berufserfahrung in den jeweiligen Kultureinrichtungen auszustatten. So stellte die Stiftung Genshagen gleich zu Beginn des Programms klar, dass »die Trainees explizit nicht die Aufgabe der ›Diversitätsbeauftragten‹ in den Kulturinstitutionen übernehmen sollten, sondern erste fundierte berufliche Erfahrungen als Kunsthistoriker*in, Medienpädagog*in, Kulturmanager*in etc. in einer öffentlich geförderten Kulturinstitution sammeln«.[166] Dieser Ansatz verdeutlicht, dass die Bedingungen der Nachwuchsförderung gut überlegt sein sollten, um den Teilnehmer*innen eine echte Ausbildungsperspektive zu ermöglichen, aber auch den Kultureinrichtungen eine Lernchance für eine zukunftsorientierte Personalpolitik zu geben. Wie in Kapitel 2 dieser Studie aufgezeigt wurde, ist eine Veränderung der Personalstruktur eine größere Herausforderung als die Diversifizierung von Programm und Publikum in öffentlichen Kultureinrichtungen. Der Umgang mit etablierten institutionellen Strukturen sollte als ständige Aufgabe gesehen werden, da Öffnungsprozesse »auch bedeuten, die Orientierung an der Mehrheitskultur als alleinigen Maßstab für das eigene Wahrnehmen und Handeln in Frage und andere

161 Vgl. ebd.

162 Vgl. ebd. 16.

163 Folgende Institutionen haben am *KIWit-Traineeprogramm* teilgenommen: Akademie der Künste in Berlin, Deutsches Auswandererhaus in Bremerhaven, Deutsches Kulturforum östliches Europa in Potsdam, Museum für Sepulkralkultur in Kassel, Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten – Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen in Oranienburg, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora in Weimar, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Potsdam, Vision Kino – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz in Berlin, Weltkulturerbe Völklinger Hütte – Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur in Völklingen.

164 Vgl. Stiftung Genshagen (Hg.) (2020). 17.

165 Vgl. ebd.

166 Ebd.

Wissensarchive ins Zentrum zu stellen«, wie Lena Prabha Nising und Sophie Ali Bakhsh Naini feststellen.[167]

Die Einführung von Förderprogrammen wie der *KIWit-School* und des *KIWit-Traineeprogramms* sind dringend notwendig, um den Zugang junger Menschen mit unterschiedlichen Benachteiligungen hinsichtlich kultureller Bildung zu unterstützen und ihnen den Einstieg in den Kultursektor zu erleichtern. Mentoring-Angebote sind von unschätzbarem Wert, wenn es darum geht, die Fähigkeit von Förderprogrammen zu erhöhen, nachhaltig zu sein und greifbare Ergebnisse zu erzielen. In diesem Zusammenhang sollte es zu den Aufgaben der kulturpolitischen Akteur*innen gehören, umfassende niedrigschwellige Nachwuchsförderprogramme einzurichten, diese genau zu beobachten und zu evaluieren und diese Programme kontinuierlich auszubauen.

4 Zugangsbarrieren für unterrepräsentierte Künstler*innen und Kulturschaffende

Dieser Abschnitt der Studie befasst sich mit den grundlegenden Zugangsbarrieren für unterrepräsentierte Künstler*innen und Kulturschaffende zu den Darstellenden Künsten und den dahingehenden Fördermöglichkeiten. Die im Rahmen dieser Studie durchgeführten Interviews lieferten wertvolle Erkenntnisse darüber, wie sich die Interdependenz zwischen den Darstellenden Künsten und der Kulturpolitik auf Zugangsbedingungen zu Fördermitteln auswirkt. Auf der Grundlage der Ergebnisse der dispositiven Analyse und der in den Expert*inneninterviews gewonnenen Erkenntnisse werden die unten aufgeführten Aspekte als die Haupthindernisse identifiziert, die eine ausgrenzende Förderstruktur hervorrufen und aufrechterhalten.

Nicht der Norm entsprechen

Das grundlegende Problem beginnt lange vor der Beantragung von Fördermitteln. Wie Melmun Bajarchuu, Produktionsleiterin an den Sophiensælen, feststellt, würden Künstler*innen, die von der Norm der Darstellenden Künste und der Förderstruktur abweichen, de facto ausgeschlossen:

> Im besten Falle muss man entweder eine künstlerische Ausbildung haben oder andere »*credentials*« oder sich irgendwie durchgekämpft haben. Dann wird man mit anderen Anrufungen konfrontiert, als ein »*genius*«, »hat es ohne die Ausbildung geschafft« und »Sieht man doch. Man kann es schaffen.« Dann kann man in ganz seltsame Fahrwasser kommen.[168]

Viele Aspekte des Fördersystems sind miteinander verwoben, und dieses Zusammenspiel wirkt von Anfang an als Ausschlussmechanismus. Produktionsleiter und Dramaturg Immanuel Bartz vom Collective Ma'louba – einer arabischsprachigen Künstler*innenplattform – bringt treffend zum Ausdruck, wie das Netz der verinnerlichten Struktur

167 Nising Prabha/Ali Bakhsh Naini (2020). 34.

168 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu vom 06.07.2021.

der Kulturpolitik für Künstler*innen, die ihre Ausbildung und Karriere anderswo erfahren haben, Ausschlüsse im Fördersystem produziert:

> Ich glaube, das ist auch ganz entscheidend, wenn man sich anschaut, was Mainstreamförderung ist und wie die Chancen für das Collective Ma'louba stehen, Mainstreamförderung zu bekommen. Die Künstler*innen sind nicht in Deutschland ausgebildet. Ich glaube, da geht es schon los. Also dass die Ausbildung an anderen Schulen erfolgte, die wahrscheinlich auch eine andere Ästhetik beinhalten, die einen anderen Theateransatz beinhalten als Schulen in Deutschland. Die Kontakte, die man an den Hochschulen knüpfen kann, das Kennenlernen von Förderstrukturen, das Kennenlernen von Personen, die später auch Entscheider*innen sind, hat nicht stattgefunden.[169]

Westliche Perspektiven führen zu Abgrenzung und Hierarchien

Die meisten Interviewpartner*innen betonten, dass marginalisierte Künstler*innen anders bewertet würden als ihre deutschstämmigen Kolleg*innen. Obwohl sie in Deutschland geboren wurden oder seit einiger Zeit in Deutschland arbeiten, würden sie als »Artist of Color«, »Schwarze«, »Refugee«, »Migrant*innen« oder »postmigrantische« Künstler*innen abgestempelt, und aufgrund ihres Aussehens oder Akzents erhielten sie keinen vollen Zugang zu den Möglichkeiten, die die Kunst bietet. Die Schauspielerin Selin Kavak, die seit 2008 in Deutschland lebt und arbeitet, ist eine dieser Künstler*innen:

> […] wenn sie Hermia suchen, kommen sie nicht auf die Idee, nach mir zu suchen. Wenn sie eine Türkin, […] eine Araberin, […] eine Muslima suchen, egal woher sie kommt, das ist ja auch so eine Sache, dann kommt man auf mich. Aber im Theater […] können wir es uns erlauben, gerade um diese Blickwinkel und diese Zuschreibungen umzutauschen, jedem jede Rolle anzubieten.[170]

Sasha Amaya ist eine in Berlin lebende Künstlerin, deren Arbeiten die Form von Choreografie, Installation, Performance und Regie annehmen. Auch sie sagt, dass sie aufgrund ihres ethnischen Hintergrunds in eine Schublade gesteckt werde:

> There are themes that are considered important at this moment. And a lot of the time, I understand why, and I think sometimes it is right. But I am curious how that can change. […] As a Person of Color, for me, it is really problematic when you are being told by a jury that your art has to look like something. Or it has to have these tag words in it. You know, a thing about my history or about my grandparents or about racism.[171]

Der Dramaturg und Autor Anis Hamdoun bestätigt, dass es einen etablierten eurozentrischen Blick gebe, der Stereotype über den von der Norm abweichenden »Anderen« reproduziere. Diese reduzierende Identifizierung der marginalisierten Künstler*innen schränkt sie in der vollen Ausübung ihrer künstlerischen Freiheit und in ihren Möglichkeiten ein:

169 Persönliches Gespräch mit Immanuel Bartz vom 13.07.2021.

170 Persönliches Gespräch mit Selin Kavak vom 19.05.2021.

171 Persönliches Gespräch mit Sasha Amaya vom 22.06.2021.

> Sie sagen immer: »Geh zu Gorki.« Aber Gorki hat seine Mitarbeiter*innen. Ich will an anderen Theatern arbeiten. Warum soll ich zu Gorki? Gorki ist gut und das und das. Ja, aber es ist eine Schublade. Sie brauchen Schubladen in Deutschland. »Gib mir eine Schublade, dann verstehe ich dich.«[172]

Nicht nur künstlerische Positionen werden marginalisiert und auf ethnische Zugehörigkeit, Hautfarbe, Nationalität, Rechtsstatus usw. reduziert, sondern auch die Werke der Künstler*innen werden ungefragt als Teil der soziokulturellen Praxis kategorisiert, wie Golschan Ahmad Haschemi zum Ausdruck bringt:

> Ich möchte mich zum Beispiel beim Fonds Darstellende Künste bewerben. Und dann kommt die Empfehlung: »Ach, bewirb dich doch mal lieber beim Fonds Soziokultur. Das ist doch ein soziokulturelles Thema, was du da behandelst.« Da wird wieder die Unterscheidung gemacht: dass du nicht einfach nur als Künstlerin arbeitest, sondern dass du in den »sozialen Topf« gesteckt wirst. Und klar kann man immer sagen, dass Kunst und Kultur soziokulturelle Einflüsse und auch Outputs haben; aber dass du, wenn du bestimmte Themen verhandelst – wo es zum Beispiel um Migration oder Rassismus oder um andere Formen der Diskriminierung geht, wie z.B. Ableismus oder auch im Kontext von Gender oder wie auch immer –, immer diesen »sozialen Arbeitsstempel« bekommst und es nicht als Kunst für sich stehen kann, ist frustrierend.[173]

Oft gilt eine vage definierte künstlerische Qualität als Förderkriterium und ist »eine Setzung von einem sehr exklusiven Kreis, der im Grunde genommen die eigenen Ausschlüsse damit verteidigt«.[174] In Ermangelung solider, auf Diversität ausgerichteter Förderrichtlinien und Jurygremien ist die Beurteilung der künstlerischen Qualität durch diese für viele marginalisierte Künstler*innen ein erhebliches Hindernis, da die Ästhetik durch den Habitus und das Kapital derjenigen definiert wird, die berechtigt sind, die künstlerische Qualität der Kunst zu bestimmen. Marginalisierte Künstler*innen und Gruppen werden in der Regel aus »Diversitätstöpfen« (z.B. Interkultur, Soziokultur, Kulturelle Bildung, Inklusion) gefördert. Wie der freischaffende Performer und Choreograf Zwoisy Mears-Clarke feststellte, hätten diese Künstler*innen große Schwierigkeiten, an Mainstreamförderung zu gelangen:

> Das ist mein sechstes oder siebtes Jahr, in dem ich als professioneller Künstler arbeite. Interkulturelle Förderung von Berlin war die erste, die ich gekriegt habe, obwohl ich mich für andere beworben hatte. Und danach hatte ich den Hauptstadtkulturfonds, den *Fonds*, und auch die Kunststiftung NRW. Ja, ich kriegte sozusagen vier Förderungen in sieben Jahren. Und im Vergleich zu anderen Kolleg*innen, Freund*innen, die BIPoC-Künstler*innen sind, bin ich eine super Ausnahme, würde ich sagen. […] Dass ich eine Erfolgsgeschichte bin, dass ich durch die interkulturellen Fördermittel einen Zugang zu anderer Förderung gekriegt habe. Also dass ich die »normale« Förderung gekriegt habe.[175]

---

172 Persönliches Gespräch mit Anis Hamdoun vom 08.06.2021.

173 Persönliches Gespräch mit Golschan Ahmad Haschemi vom 12.05.2021.

174 Persönliches Gespräch mit Nils Erhard vom 06.07.2021.

175 Persönliches Gespräch mit Zwoisy Mears-Clarke vom 02.07.2021.

Meriam Bousselmi behauptet, dass diese speziellen Diversitätsfonds dazu beitragen würden, die Regeln des Theaterbereichs zu bestimmen und aufrechtzuerhalten, indem sie die weißen, eurozentrischen Perspektiven der Mehrheit förderten, verschiedene künstlerische Positionen stereotypisierten und homogenisierten:

> I think we understood diversity in a wrong way. Because we say, diversity is opening special funding. But in this special funding, we are making so narrow possibilities for the others with the imposed clichés topics. And then we put them all as one. So, most juries do not speak Arabic, they do not speak Turkish, they do not speak French so well. […] They do not have the knowledge. So, for them, alles ist gleich. Alles ist gleich when it is serving a certain narrative about »our« cultures and »their« culture.[176]

Die Aussagen der Interviewpartner*innen sowie die empirische Analyse deuten auf eine Tendenz hin, unterrepräsentierte Künstler*innen und Gruppen durch speziell für sie konzipierte Mittel zu fördern statt durch Mainstreamförderung. Es sollte bedacht werden, dass die Beschränkung der Fördermechanismen für diese Künstler*innen und Gruppen auf geringe Mittel und spezielle Förderprogramme das Risiko birgt, ihre Marginalisierung zu vertiefen, anstatt sich mit solchen Labels und Klischees auseinanderzusetzen.

Mangel an Information und Beratung zu Fördermöglichkeiten

Obwohl eine Vielzahl an Fördertöpfen von unterschiedlichen öffentlichen Kulturfördereinrichtungen eingeführt wurde, werden diese Angebote nicht immer angemessen kommuniziert und nicht über diverse Netzwerke bekannt gemacht. Daher erreichen die Förderangebote unterrepräsentierte Künstler*innen nicht, die nicht Teil von herkömmlichen Netzwerken sind: »Die Hürde für eine marginalisierte Person, diesen Erstkontakt herzustellen, irgendwie Gehör zu finden, um sich dann auf *IMPACT* [-Förderung] bewerben zu können, ist immens. Das sind schon richtige Ausschlusskriterien.«[177]

Die freischaffende zeitgenössische Tänzerin und Choreografin Khadidiatou Bangoura bestätigt, dass der fehlende Zugang zu Informationen sowie ausreichender Beratung und Anleitung für Bewerbungsverfahren für viele marginalisierte Künstler*innen eine große Hürde darstellt:

> Ich habe irgendwie, weil ich diese Produktion machen wollte, mit der Stadt Bonn telefoniert. Die Stadt Bonn hat mir gesagt: »Ah, ja. Sie müssen da und da und da beantragen.« Und dann habe ich meine Recherchen gemacht und habe dann herausgefunden, welche Förderinstitutionen es gibt, die vielleicht dieses Projekt unterstützen würden. Aber ich finde, es müsste auch in eine andere Richtung gehen. Dass diese Förderinstitutionen sozusagen raus aus ihren Bubbles gehen und auf Künstler*innen zugehen und sagen: »Wir sind hier. Und wir könnten dies und dies und jenes für euch tun.« Weil ich glaube, dass es einfach viele Künstler*innen gibt, die gar nichts von diesen

176 Persönliches Gespräch mit Meriam Bousselmi vom 17.06.2021.

177 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu vom 06.07.2021.

> Förderinstitutionen wissen. Das heißt, die können diese ganzen Fördermittel gar nicht beanspruchen.[178]

Bürokratische Antragsverfahren

Bürokratische und komplizierte Antragsverfahren werden von den meisten Interviewpartner*innen als eines der Haupthindernisse genannt. Nicht nur sind die Bewerbungsanforderungen sehr hoch, auch dürfen die Anträge nur in deutscher Sprache verfasst werden. Die Sprache wird als sehr technisch und schwer verständlich empfunden; leichte Sprache wird bei Antragsverfahren oft nicht berücksichtigt. Anis Hamdoun, der seit zehn Jahren in Deutschland lebt, betont, dass das bloße Beherrschen der deutschen Sprache für jemanden, der nicht in Deutschland geboren oder ausgebildet wurde, keinen ausreichenden Zugang zur erforderlichen Fachsprache erlaube:

> Ich glaube, in Deutschland wäre es unmöglich, ohne eine*n Deutschbegleiter*in einen Antrag zu stellen. Es wäre realistisch gesehen unmöglich, weil es so kompliziert ist und so bürokratisch gemacht. Das ist so eine Jobcenter-Sprache. […] Ich glaube, mein Deutsch ist ganz okay. Aber das alleine zu schreiben, das zu verfassen, den Antrag zu stellen ist zu kompliziert. Wie kann ich ein Stück über die Gerechtigkeit in der Welt und die *connection* zwischen dem, was in Syrien in einem unterirdischen Gefängnis passiert und dem Geheimdienst, auf Deutsch schreiben?[179]

Khadidiatou Bangoura weist darauf hin, dass das Verfassen von Anträgen selbst für Personen mit akademischem Hintergrund eine Herausforderung darstelle, da es besondere Schreibfähigkeiten und Erfahrung erfordere, um die Erwartungen der Förderziele zu erfüllen:

> […] weil ich einen Bachelor habe und einen Master in einem anderen Bereich, habe ich schon einen bestimmten Zugang zu dieser akademischen oder Fachsprache, die für solche Anträge benötigt wird. Das heißt, natürlich ist die Antragstellung oft schwerfällig. […] Und selbst Menschen mit akademischem Grad sind manchmal überwältigt, weil es einfach eine bestimmte Herangehensweise erfordert, die ich auch nicht sofort hinbekommen habe.[180]

Jasmin Ibrahim vom Theater X bringt zum Ausdruck, dass bei hohem Fördervolumen die Anforderungen an die Bewerbung noch höher seien. In diesem Fall sei es fast undenkbar, dass ein eigenständig verfasster Antrag eine hochvolumige Förderung erhalte:

> Ich glaube, was das größte Problem ist, […] dass größere Anträge, so ab 10.000 oder 20.000 €, immer noch nicht alleine von Menschen geschrieben werden können, die entweder neu in Deutschland sind oder irgendwie keinen akademischen Abschluss haben oder keine Supportstrukturen haben, die unterstützen können. Das heißt, da kann immer noch keine Eigenständigkeit stattfinden in diesen Bereichen, weil Anträge immer noch super schwierig zu verstehen sind. Selbst für Menschen, die hier aufge-

178 Persönliches Gespräch mit Khadidiatou Bangoura vom 24.06.2021.

179 Persönliches Gespräch mit Anis Hamdoun vom 08.06.2021.

180 Persönliches Gespräch mit Khadidiatou Bangoura vom 24.06.2021.

> wachsen sind und hier zur Schule und zur Universität gegangen sind, ist das ein harter Brocken. Da sind immer noch keine Bemühungen da, diesen Antragsprozess zu vereinfachen […].[181]

Die meisten der bestehenden Fördersäulen verlangen die Einreichung von Anträgen in schriftlicher Form; visuelle Formen der Bewerbung sind selten. Die Antragslogik beruht daher sehr stark auf einem intellektuellen, sprachbasierten Denken sowie ausschließlich auf Text und nicht auf anderen Ausdrucksmöglichkeiten, während in den Darstellenden Künsten eine visuelle Ebene ganz entscheidend ist.[182]

Nicht-repräsentative Jurys und Gremien

Es ist weitgehend bekannt, dass die Zusammensetzung von Jurys und Gremien in der Mainstreamförderung nicht divers ist. Oft fehlen konkrete diversitätsorientierte Förderrichtlinien sowie transparente Auswahlverfahren in der Mainstreamförderstruktur, und subjektive Bewertungsmaßstäbe von weißen, nichtbehinderten Expert*innen sind häufig ausschlaggebend für Förderentscheidungen. Laut Zwoisy Mears-Clarke halte ein nicht-repräsentatives Jury-Gremium marginalisierte Künstler*innen davon ab, sich überhaupt für ein Förderprogramm zu bewerben:

> Wie viele BIPoCs oder Personen mit Marginalisierungserfahrung sind in der Jury? […] Ich höre von BIPoC-Kolleg*innen: »Ähm, ja, ich glaube, die werden mich nicht nehmen. […], ich habe keine Chance.« Die bewerben sich nicht. Warum? Ich gucke auf die Website und ich sehe weiße Männer. Nur bei Diversität gibt es eine BIPoC-Frau. Ja klar, es gibt visuelle Bilder, die sagen: »Das ist nicht für euch.«[183]

Eines der größten Probleme nicht-diverser Jurys bestehe darin, dass marginalisierte Künstler*innen sich bei der Bewerbung in einer Situation befänden, in der sie zunächst die Grundlagen ihrer Konzeptionen erklären müssten, damit das Ziel des Projekts von der Jury überhaupt verstanden werde, wie Khadidiatou Bangoura betont:

> Und ich glaube, dass auf der Empfänger*innenseite ein größeres Bewusstsein der Themen und Problematiken, die migrantisch markierte oder anders markierte Personen beschäftigen, vorhanden sein sollte, damit man nicht immer wieder von Null anfangen muss, bevor man überhaupt in das Künstlerische hineingehen kann. Weil es ja nicht nur um das Thema geht, sondern auch darum, was ich dann künstlerisch daraus mache.[184]

Nils Erhard vom Theater X argumentiert, dass zwar in diversitätsorientierten Fördersäulen mit oft geringem Fördervolumen eine positive Entwicklung stattgefunden habe, aber in den großen Förderprogrammen die Entscheidung der Jury keine Rolle spiele, sondern die Entscheidungsfindung von oben bestimmt werde:

---

181 Persönliches Gespräch mit Jasmin Ibrahim vom 06.07.2021.

182 Persönliches Gespräch mit Immanuel Bartz vom 13.07.2021.

183 Persönliches Gespräch mit Zwoisy Mears-Clarke vom 02.07.2021.

184 Persönliches Gespräch mit Khadidiatou Bangoura vom 24.06.2021.

> Also, ich habe nur einen Eindruck. Ich kann das nicht wissenschaftlich belegen, aber das könnte man überprüfen. Mein Eindruck ist, die Jurys, die es gibt, und die Entwicklung der Zusammensetzung von Jurys, die ist ziemlich positiv […] aber die Juryentscheidungen sind nur bis zu einem bestimmten Level ausschlaggebend. Wenn es zum Beispiel um die längerfristige Gestaltung geht, also wenn wir über Strukturfinanzierung reden, wenn wir über größere, mehrjährige Förderung […] reden, dann sind das politische Entscheidungen, wo die Jurys nicht mehr stattfinden.[185]

*Mangelnde Berücksichtigung von Künstler*innen mit Behinderung*

Fördermittel für Künstler*innen mit Behinderung sind rar; selbst im Diversitätsdiskurs werden sie von den Akteur*innen der Kulturpolitik am wenigsten berücksichtigt. Oft würden sie im Rahmen der Inklusion bewertet; ihr künstlerisches Talent werde übersehen – wie Khadidiatou Bangoura es ausdrückt:

> Weil das halt Gruppen sind, die im Diversitätsdiskurs, wo man viel über Gender, viel über Ethnizität redet, was ja auch alles sehr wichtig ist, aber wo Menschen mit Behinderungen halt unter diesen »Inklusionsmantel«, sag ich mal, fallen und deswegen in dem Diversitätsdiskurs vielleicht nicht unbedingt mitgedacht werden, aber das auf jeden Fall sollten.[186]

Etablierte Netzwerke sind entscheidend, um Informationen über bestehende Fördermöglichkeiten zu erhalten. Wie die Produzentin Nadja Dias feststellte, seien Künstler*innen mit Behinderung in diesen Netzwerken nicht vertreten, so dass sich die Fördereinrichtungen häufig darüber beschweren würden, dass es zwar Angebote gibt, die Künstler*innen sich aber nicht bewerben würden:

> […] »Oh, aber wir wollen ja jetzt speziell was für Menschen mit Behinderung machen, aber die bewerben sich nicht«. Woher sollen die denn: a) wissen, dass es das gibt, b) dass es wirklich speziell für sie ausgeschrieben wird und c) »Wie haben wir das denn überhaupt kommuniziert?«[187]

Der Künstler und Kulturaktivist Pierre Zinke bestätigt, dass es ohne ein Netzwerk fast unmöglich sei, Informationen über bestehende Möglichkeiten zu erhalten. Er habe im Rahmen der #TakeCareResidenzen ein Recherche-Stipendium vom tanzhaus nrw erhalten – betont aber: »Wenn ich da nicht bestimmte Kontakte gehabt hätte, die mir das vermittelt hätten, hätte ich da wohl niemals von erfahren.«[188]

Er fügt hinzu, dass Künstler*innen mit verschiedenen Behinderungen auch differenzierte Fördermöglichkeiten benötigen, die speziell auf ihre Bedürfnisse ausgerichtet werden sollten:

> Also ich bin Rollstuhlfahrer. Kann also nicht so motorisch arbeiten. Ich bräuchte einen Assistenten, der mir beim Antragausfüllen hilft. Aber wenn man mal weiterdenkt: die

185 Persönliches Gespräch mit Nils Erhard vom 06.07.2021.
186 Persönliches Gespräch mit Khadidiatou Bangoura vom 24.06.2021.
187 Persönliches Gespräch mit Nadja Dias vom 20.05.2021.
188 Persönliches Gespräch mit Pierre Zinke vom 03.06.2021.

> ganzen blinden Leute, Gehörlose, taube Künstler*innen, die brauchen allgemeine Unterstützung.[189]

Auch die Aussage von Nadja Dias zeugt von einer großen Unkenntnis der Lebenswirklichkeit von Künstler*innen mit Behinderung. Sie ist auch ein anschauliches Beispiel für die Gewohnheit, die Welt durch die Brille der nichtbehinderten Mehrheit zu sehen:

> Die Ausschreibungen sind dann oft in schwerer Sprache, sind vielleicht mit sehr problematischen Bildern gestaltet. Das sehen wir gar nicht. »Wenn ich da einen Rollstuhl drauf mache, fühlen sich alle Menschen mit einem Rollstuhl angesprochen.« Also wir machen sehr, sehr viele Fehler schon in der Vorabkommunikation. Und dann können wir weitergehen: Wir haben keine Videos, wir haben keine deutsche Gebärdensprache, wir haben also keine Übersetzungen.[190]

Sie behauptet weiter, dass die Wahrnehmung der Mehrheit normativ für die Kunst ist; dadurch würden die Grenzen dessen gezogen, was Kunst sei, was künstlerische Qualität bedeute und welche Form als ästhetisch schön anerkannt werde. Da die Entscheidung darüber, was qualitativ hochwertige Kunst ist, in den Händen einer nichtbehinderten Jury liege, werde die von Künstler*innen mit Behinderung geschaffene Kunst nicht als eigenständiger künstlerischer Wert verstanden, der eine Förderung als Kunstwerk verdiene:

> Also auch das Sehen ist ein ganz westlich, weiß geprägtes Verständnis von Qualität. Es gibt Kulturen, die wir oft auch gar nicht lesen können. Oder ganz banal gesagt: Wenn im Tanz mein Verständnis von Schönheit mit einem gewissen Körper verbunden ist, der dann natürlich auch auf der Bühne reproduziert wird, und sich da ein anderer Körper auf der Bühne bewirbt und da eine ganz andere Art der Bewegung da ist, werde ich diesen Körper nicht neutral anschauen oder qualitativ bewerten können. Also die Probleme der Auswahl sind in Deutschland ganz stark darin zu finden, dass die Jurys nicht divers sind.[191]

Dieser einschränkende Ansatz, die Grenzen der »guten Kunst« zu markieren, zeigt sich besonders deutlich im öffentlich geförderten Kulturbetrieb. Obwohl insgesamt 142 Theater (Staatstheater, Stadttheater und Landesbühnen) öffentlich gefördert werden[192] und einige Staats- und Stadttheater in den letzten Jahren damit begonnen haben, einzelne Schauspieler*innen mit Behinderung in feste Ensembles zu integrieren, sind Künstler*innen mit Behinderung in den meisten dieser Häuser kaum zu finden. Um die Sichtbarkeit von Kunstschaffenden mit Behinderung zu erhöhen und in diesem Zusammenhang zur Diversifizierung der künstlerischen Ausrichtung in den Darstellenden Künsten beizutragen, sollte die Kulturpolitik in erster Linie neue Förderformate anbieten. Derzeit wird diese Lücke meist durch die Programme der Dachverbände und verschiedene Institutionen (z.B. *Connect* von EUCREA und *Making a Difference* von acht Berliner Institutionen) gefüllt. Die Kulturpolitik sollte jedoch den Zugang von Künstler*innen mit Behin-

---

189 Persönliches Gespräch mit Pierre Zinke vom 03.06.2021.

190 Persönliches Gespräch mit Nadja Dias vom 20.05.2021.

191 Persönliches Gespräch mit Nadja Dias vom 20.05.2021.

192 Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019. Köln.

derung zum Bereich der Darstellenden Künste und zur allgemeinen Förderung unterstützen, um die bestehenden Produktionsmethoden und Gewohnheiten zu verändern, die »das Kunstschaffen der Nichtbehinderten« und die Auffassung von künstlerischer Qualität veredeln. Die Demokratisierung künstlerischer Praktiken durch die Kulturproduktion von Künstler*innen, die nicht den normativen Standards entsprechen, fördert die Kultivierung und Wertschätzung neuer künstlerischer Inhalte und Formen durch die Gesellschaft.

5 Handlungsempfehlungen für pluralistischere Darstellende Künste

> If diversity is not tied down as a concept, or is not even understood as signifying something in particular, there are clearly risks, in the sense that people can then define »diversity« in a way that may actually block action. […] The openness of the term also means that the work it does depends on who gets to define the term, and for whom. Diversity can be defined in ways that reproduce rather than challenge social privilege.[193]

Wie durch Sara Ahmed angemahnt, besteht die offensichtliche Gefahr, dass die konstruktiven Möglichkeiten der Diversität zu einem »nutzlosen Instrument« herabgestuft werden, wenn sie lediglich als Konzept zur Schaffung besonderer Fördermittel für marginalisierte Künstler*innen wahrgenommen wird. Damit Diversität den Weg zur Pluralisierung des Feldes der Darstellenden Künste weisen kann, sollte sie an einen (kultur)politischen Rahmen gebunden sein. Auf der Grundlage der Ergebnisse der dispositiven Analyse wird festgestellt, dass die Darstellenden Künste derzeit nicht durch eine entschiedene Kulturpolitik gestärkt werden, die darauf abzielt, Impulse für die Schaffung gleicher Rechte und Chancen zu geben.

Die Kulturpolitik spielt eine wesentliche Rolle bei der Schaffung eines Rahmens, in dem Diversität und Gleichstellung miteinander verbunden sind. Zusammen werden sie als Leitprinzip eines demokratisch zugänglichen Bereichs der Darstellenden Künste anerkannt. In dieser Hinsicht ist die Kulturpolitik für die Schaffung von Rahmenbedingungen zur Förderung der Gleichstellung und zum Abbau struktureller Zugangsungleichheiten verantwortlich. Die Kulturpolitik sollte ihre Aufgaben grundlegend neu definieren, um Veränderungsprozesse zu katalysieren, damit diversitätsorientierte *bottom-up*-Ansätze die treibende Kraft für Veränderungen in den Darstellenden Künsten sein können.

Ausgehend von der eingehenden Analyse des Diversitätsdispositivs werden die folgenden kulturpolitischen Handlungsempfehlungen ausgesprochen, um einen auf Fairness basierenden Diversitätsrahmen im Bereich der Darstellenden Künste zu schaffen.[194]

---

193 Ahmed, Sara (2007): The Language of Diversity. In: Ethnic and Racial Studies. 30 (2). 240.

194 Die Handlungsempfehlungen basieren zum Teil auf der Dissertation der Autorin. Canyürek, Özlem (2022): Cultural Diversity in Motion: Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society. Bielefeld.

Bestimmung der Handlungsfelder der Diversität

In erster Linie ist zu betonen, dass Diversifizierung nicht mit Internationalisierung gleichzusetzen ist;[195] Diversitätsförderung bezieht sich vielmehr auf die Förderung lokaler Diversität.

Viele Beispiele in dieser Studie zeigen, dass kulturpolitischen Akteur*innen nicht immer klar ist, was unter Diversität zu verstehen ist. Es sollte klar definiert und kommuniziert werden, was mit Diversität gemeint ist, welche Facetten von Diversität als Handlungsschwerpunkte festgelegt werden und warum. Verschiedene kulturpolitische Ansätze, die in Kapitel 3 analysiert wurden, geben wertvolle Hinweise darauf, dass Diversität ohne konkrete Vorgaben nicht nachhaltig gefördert werden kann. Daher sollte die Festlegung von Schwerpunktbereichen als wichtiger nächster Schritt gesehen werden, um die von historisch bedingter struktureller Ausgrenzung Betroffenen zu identifizieren und entschieden auf fehlende Chancengleichheit zu reagieren. Die verschiedenen Diskriminierungsformen überschneiden sich häufig. In diesem Zusammenhang schlagen beispielsweise Diversity Arts Culture und Citizens For Europe einen intersektionalen Ansatz zur Diversitätsentwicklung vor, bei dem der Schwerpunkt auf der Ansprache und Förderung von Künstler*innen liegt, die mehrfach von Ausgrenzung und Diskriminierung betroffen sind.

Die Anerkennung der Diversität ist untrennbar mit der Identitätsdimension der Kultur verbunden. Neben dem intersektionalen Identitätsaspekt der Diversität wird in dieser Studie die Auffassung vertreten, dass Multiperspektivität als Diversitätsansatz beim Agenda-Setting berücksichtigt werden sollte. Die Studie schlägt vor, Diversität nicht nur aus der Sicht der Kulturschaffenden zu betrachten, um das Risiko zu vermeiden, den Diversitätsrahmen nur auf die sich überschneidenden Identitäten von marginalisierten Künstler*innen zu beschränken. Die Studie möchte die Aufmerksamkeit auf das Wechselspiel zwischen den Facetten der Identität und der Verkörperung dieser miteinander verflochtenen Aspekte als künstlerische Positionalitäten lenken. In diesem Zusammenhang bezieht sich Multiperspektivität auf die Darstellung der Heterogenität von Ausdrucksformen, Wissen, Erfahrungen, Narrativen, Ästhetik, Sprachen und geografischen Räumen, in denen sich diese Dimensionen widerspiegeln. Ein solcher ganzheitlicher Ansatz wird als fruchtbar für die Einbeziehung des kulturellen Kapitals unterrepräsentierter Künstler*innen und Kulturschaffender in den Bereich der Darstellenden Künste angesehen.

Gleichheit als Grundprinzip

Eine auf Diversität ausgerichtete Politik für die Darstellenden Künste sollte sich mit der unausgeglichenen Machtstruktur in Institutionen befassen, die Ungleichheiten erzeugt. Die Kulturpolitik hat die Aufgabe, damit verbundene ausgrenzende Strukturen sichtbar zu machen, die bisher außer Acht gelassen wurden. Daher sollte vor allem Gleichheit als Grundprinzip für die Diversifizierung des Wissens, einschließlich der Generierung, Verbreitung und Rezeption, angenommen werden. Demokratische Gleichheit bedeutet, dass neutrale Institutionen sowie ein entsprechendes Fördersystem geschaffen werden

195 Vgl. Aikins/Gyamerah (2016). 6.

müssen, damit antidiskriminierendes Wissen gedeihen kann, was die Voraussetzung für Diversitätsentwicklung ist.

Zu den universellen Werten der Gleichheit gehören heute sowohl die Ausweitung der sozialen Gleichheit auf die kulturelle Gleichheit als auch ein neues Verständnis der Menschenrechte, das die kulturelle Erweiterung der Staatsbürgerschaft einschließt. In dieser Hinsicht sollte die kulturelle Staatsbürgerschaft die Grundlage einer Kulturpolitik sein, die sich mit der Pluralisierung der Darstellenden Künste befasst, »for unhindered representation, recognition without marginalisation, acceptance and integration without ›normalising‹ distortion«.[196]

Diversität als übergreifendes politisches Ziel

Empirische Befunde zeigen eine große Diskrepanz zwischen kulturpolitischen Rahmenbedingungen und dem Anspruch eines pluralistischen Feldes der Darstellenden Künste. In der Kulturpolitik ist ein Mentalitätswandel erforderlich, um die Förderstruktur auf den Abbau von Zugangsbarrieren für unterrepräsentierte Künstler*innen auszurichten. Diese Studie kommt zum Schluss, dass die Diversifizierungsprozesse in den Darstellenden Künsten nicht losgelöst von der Transformation der Ideale, Werte, Reflexe und des Habitus der kulturpolitischen Entscheidungsträger*innen gedacht werden können. Ein Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik setzt voraus, dass Diversität als Ausgangspunkt und Querschnittsthema bei allen Förderentscheidungen berücksichtigt wird. Folglich sollte eine diskriminierungskritische Diversitätsperspektive als übergreifendes kulturpolitisches Ziel verankert werden.

Diversitätsorientierte kulturpolitische Planung und Strategien

Wie Patrick Föhl und Norbert Sievers bereits feststellten, ist heute »weder […] selbstverständlich, welche Ziele Kulturpolitik hat (›Policy‹), wer sie in welchen Verfahren formuliert und bestimmt (›Politics‹) und wer schließlich im Netzwerk der Kulturpolitik (›Polity‹) die Verantwortung für die Umsetzung trägt«.[197] Um Impulse für eine fortschrittliche Entwicklung im Bereich der Darstellenden Künste zu setzen, bedarf es einer Diversitätsplanung mit klar definierten Zielen, Prioritäten, Strategien und entsprechenden Maßnahmen zum Abbau von Zugangsbarrieren zu den Darstellenden Künsten und zur Mainstreamförderung.

Effiziente strukturelle Maßnahmen zur Diversitätsplanung beinhalten die Einführung allumfassender Diversitätsrichtlinien sowie konkreter Umsetzungsschritte. Es ist zu bedenken, dass die Ausrichtung der Kulturpolitik auf Diversität ein komplexer und kontinuierlicher Prozess ist, der in erster Linie auf politischem Willen, Engagement und Zusammenarbeit zwischen allen Ebenen der politischen Akteur*innen sowie Partner*innenschaften mit Organisationen der Zivilgesellschaft und Flexibilität in Entscheidungsprozessen beruht.

---

196 Pakulski, Jan (1997): Cultural citizenship. In: Citizenship Studies 1 (1). 80.

197 Föhl, Patrick/Sievers, Norbert (2013): Kulturentwicklungsplanung. Zur Renaissance eines alten Themas der Neuen Kulturpolitik. In: Institut für Kulturpolitik der KuPoGe (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Band 13, Thema: Kulturpolitik und Planung. Essen. 69f.

Obwohl sich diese Untersuchung auf die Kulturpolitik beschränkt, erkennt die Studie an, dass Kulturpolitik und Kulturmanagement bei der Entwicklung der Diversitätsplanung zusammengedacht werden sollten, wobei die unten aufgeführten Aspekte zu berücksichtigen sind:

- explizite Klärung, welche Dimensionen der Diversität als Grundlage für Darstellende Künste und Kulturpolitik sowie ihre Programme dienen,
- Unterstützung der Entwicklung eines auf Gleichberechtigung basierenden Diversitätsdiskurses und die Verbreitung von »Diversitätskompetenz«[198] für ein besseres Verständnis tief verwurzelter ausgrenzender Strukturen,
- Festlegung, was die Entwicklung von Diversität neben der Diversifizierung der Zusammensetzung des Personals und des Publikums sowie des Programms umfasst, wobei marginalisierte Künstler*innen und Kulturschaffende als Hauptakteur*innen in diese Diskussionen einbezogen werden,
- Einbeziehung von unterrepräsentierten Selbstorganisationen, Kulturinitiativen und Netzwerken, die sich für eine gerechtere Vertretung von Diversität einsetzen, als gleichberechtigte Akteur*innen in Diskussionen und Entscheidungsprozessen bei der Planung und Strategieentwicklung,
- Festlegung der vorrangigen Planungsbereiche (im Einklang mit der Definition von Zugänglichkeit und der ausdrücklichen Zugangsbarrieren für ausgegrenzte Künstler*innen und Gruppen),
- Festlegung kurz-, mittel- und langfristiger Ziele entsprechend den Prioritäten (Festlegung realistischer Ziele in Bezug auf das, was in jeder Phase der Entwicklung der Diversität erreicht werden soll),
- regelmäßige Überprüfung und Überarbeitung der Aktionspläne und Strategien, um die Fähigkeit der Kulturpolitik zu verbessern, aktiv und flexibel auf Diversität reagieren zu können,
- Skizzieren der bestehenden Diversitätsansätze auf Länder- und kommunaler Ebene und Schaffung eines ganzheitlichen Rahmens auf Bundesebene, der von guten Beispielen profitiert,
- Einrichtung eines bundesweiten »Lernlabors« für Diversitätsentwicklung wie Diversity Arts Culture in Berlin fördern,
- Maßnahmen zur Diversitätsentwicklung in unterrepräsentierten geografischen Räumen (z.B. ländliche Räume und Kleinstädte),
- Befürwortung und Förderung der Mehrsprachigkeit in den Darstellenden Künsten,
- Perspektiven aus guten internationalen Modellen ableiten, die bereits weitere Fortschritte bei der Öffnung der Kulturlandschaft für unterrepräsentierte Künstler*innen gemacht haben,
- Bereitstellung von Antidiskriminierungsschulungen für die Kulturverwaltung,
- Unterstützung von künstlerischen Plattformen, Think Tanks, NGOs und kulturellem Aktivismus als Maßnahmen der Lobbyarbeit, um zur Schaffung eines gleichstel-

198 Weitere Informationen zur Diversitätskompetenz unter https://diversity-arts-culture.berlin/angebote-und-veranstaltungen/diversitaetskompetenz.

lungsorientierten Diskurses über Diversität und zur Stärkung des kulturellen Pluralismus beizutragen,

- Zusammenarbeit mit Universitäten und Forschungseinrichtungen, die sich mit der Einbeziehung von Diversität in der Kulturlandschaft befassen und die Lücke zwischen Theorie und Praxis überbrücken,
- Wiederbelebung der gegenwärtigen Diversitätsansätze in der Kulturpolitik durch Einbeziehung einer heterogenen Gruppe von Kulturpolitikforscher*innen, um den derzeitigen engen Aktionsradius zu erweitern und diverse Sichtweisen und neue Impulse zu gewinnen.

Vertikale governance zwischen verschiedenen Ebenen der Politikgestaltung

Die Komplexität der Diversität sowie die derzeitigen fragmentierten, unkoordinierten und unverbundenen Ansätze, diese umzusetzen, zeigen, dass eine vertikale *governance* zwischen verschiedenen Entscheidungsträger*innen unerlässlich ist für die Gestaltung einer vorausschauenden, aufgeschlossenen und dynamischen Kulturpolitik. Eine transparente Kulturpolitik erfordert eine vertikale *governance* mit rechtsverbindlichen, klar definierten Zuständigkeiten und Aufgaben zwischen den kulturpolitischen Akteur*innen. Eine vernetzte Steuerungspolitik zwischen den verschiedenen Ebenen der Politikgestaltung macht sich die Konzeption eines umfassenden Diversitätsrahmens zunutze. Sie erhöht zudem die Erfolgsquote präziser Strategien und damit verbundener Maßnahmen zur Erreichung der geforderten Ergebnisse, die in dieser Studie als pluralistische Transformation der Darstellenden Künste verstanden werden.

Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass die Verpflichtung der Länder und Kommunen, Maßnahmen zur Förderung der Kultur zu ergreifen, umgangen wird. Vielmehr sollte man sich vorstellen, gemeinsam dialogisch zu reagieren und einen Rahmen zu entwickeln, um die anhaltende Trägheit – die in gewissem Maße mit der legislativen und administrativen Segmentierung zusammenhängt – in der Kulturpolitik zu überwinden. Zu diesem kulturpolitischen Konsens gehört zweifellos eine explizite Definition der Bedingungen und des Umfangs der institutionsübergreifenden Zusammenarbeit und der Koordinierung von Handlungsfeldern sowie der Kompetenzverteilung zwischen kulturpolitischen Akteur*innen und Förderinstitutionen.

Neugestaltung der Förderstruktur

In ihrem derzeitigen Zustand ist die Förderstruktur nicht in der Lage, die treibende Kraft für die Verbesserung der Zugangsbedingungen unterrepräsentierter Künstler*innen und Gruppen zu Produktionsmitteln im Bereich der Darstellenden Künste zu sein. Eine Beschränkung der Diversitätsförderung auf zusätzliche Förderprogramme birgt die Gefahr, Diversität auf migrations- und inklusionsbezogene Projektförderung zu reduzieren, anstatt sie als eines der zentralen Handlungsfelder der Politik der Darstellenden Künste anzuerkennen. Eine zukunftsorientierte Ausrichtung der Politik erfordert die Überwindung von überholten Kategorien verschiedener Gattungen und Sparten des Theaters[199] sowie von Grenzen zwischen Hochkultur, Kultureller Bildung

199 Vgl. Schneider, Wolfgang (2016): Auf dem Weg zu einer Theaterlandschaft. Kulturpolitische Überlegungen zur Förderung der darstellenden Künste. In: Brauneck, Manfred/ITI Zentrum Deutsch-

und Soziokultur.[200] Nachhaltige und strategische Fördermaßnahmen sollten daher mit einer umfassenden Diversitätsperspektive verbunden werden, um die Maßnahmen insbesondere zur strukturellen Förderung gleicher Zugangschancen zu harmonisieren.

Ein diversitätsorientierter Fördermechanismus erfordert ausdifferenzierte Förderkriterien, die darauf hinwirken, eine gleichstellungsbasierte Diversitätsperspektive zu entwickeln, die auf die Umgestaltung der gesamten Darstellenden Künste ausgerichtet ist. Aktuelle Beispiele für ergänzende Diversitäts- und interkulturelle Förderprogramme lassen Zweifel daran aufkommen, ob sie geeignet sind, strukturelle Ausgrenzung und Diskriminierung zu bekämpfen und den pluralistischen Wandel im Bereich der Darstellenden Künste zu unterstützen. Kurzfristig ist es hilfreich, gezielte Förderangebote zu etablieren, um Zugangsbarrieren abzubauen und die Sichtbarkeit von unterrepräsentierten Künstler*innen und Gruppen zu erhöhen. Mittel- und langfristig sollte jedoch angestrebt werden, alle Fördermodalitäten nach Diversitätsrichtlinien zu gestalten. Dementsprechend sollten die Auswahlprozesse der Jurys und Jury-Gremien transparent sein und Diversitätskriterien widerspiegeln, um selbstbestätigende eurozentrische Entscheidungen zu vermeiden, insbesondere im Hinblick auf das vage Förderkriterium der »künstlerischen Qualität«.

Darüber hinaus empfiehlt die Studie, dass die Politik im Bereich der Darstellenden Künste Fördermaßnahmen zur Auszeichnung von Künstler*innen, Gruppen, Initiativen und Netzwerken schaffen sollte, die die Bedingungen der Diversitätsparameter erfüllen, anstatt die sogenannten »besten Diversitäts-/Interkultur-/Inklusions«-Projekte zu fördern.

Die Studie ist der Ansicht, dass die kulturpolitischen Handlungsempfehlungen von Citizens For Europe für den Berliner Kultursektor von unschätzbarem Wert und für die Darstellenden Künste in einem bundesweiten Kontext relevant sind. Vor allem die u. g. Aspekte sollten bei Förderentscheidungen berücksichtigt werden:[201]

- Diversitätsförderung sowohl durch Mainstreamförderung als auch durch zusätzliche Fördermöglichkeiten,
- Vermeidung der »Ghettoisierung« von Akteur*innen, die in »Migrations- und Diversitätssektoren« eingeschlossen sind,
- proaktive Schaffung von Fördermöglichkeiten, um in diversen Communitys bekannt zu werden,
- Förderung des Austauschs zwischen Dramaturg*innen aus Kultureinrichtungen und Kulturschaffenden der Freien Szene,
- Einrichtung strukturierter Mentoringprogramme für junge Kulturschaffende,
- Schaffung von Fördersäulen für den Aufbau von Kapazitäten und Netzwerken für unterrepräsentierte Künstler*innen, damit diese auch in Zukunft Chancen bei allgemeinen Förderinstrumenten haben.

land (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 635f.

200 Vgl. Heinicke, Julius (2019): Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater. Berlin. 193.

201 Vgl. Aikins/Gyamerah (2016).

- Des Weiteren werden von der Mehrheit der Interviewpartner*innen (a) Maßnahmen zur Bekämpfung von Diskriminierung und Rassismus, (b) strukturelle Unterstützung für die künstlerische Entwicklung, (c) das Hinwirken auf den Abbau des Sozialarbeitsstempels (z.B. die Einführung weiterer Förderprogramme wie die #TakeCareResidenzen durch den *Fonds* – sie wurden von einigen Interviewpartner*innen als positives Beispiel hervorgehoben, da sie sich auf das künstlerische Schaffen und die Entwicklung von Künstler*innen konzentrierten und nicht auf die ethnische Herkunft der Künstler*innen) sowie (d) die Vereinfachung von Antragsverfahren als dringende Handlungsfelder genannt. Auch die unten aufgeführten, von den Interviewpartner*innen formulierten zentralen Punkte sollten als wesentliche Bestandteile von Fördermaßnahmen für Diversität betrachtet werden:
- perspektivische Förderung mit langfristigem Ansatz (z.B. neue Konzeptionsförderung in NRW) statt projektbezogener Förderung,[202]
- Förderung von Selbstgestaltungsräumen (z.B. Ringtheater, foundationClass und Theater X sind Beispiele aus Berlin), die Vorbilder und Austauschorte für die Selbstermächtigung unterrepräsentierter Künstler*innen sind,[203]
- Förderung solidarischer Arbeit (z.B. Projekt *Solidarische Landschaften* aus der #TakeThat-Förderung des *Fonds*) und Vernetzung (z.B. das von der KSB geförderte PostHeimat-Netzwerk) von Gruppen, damit sie sich gegenseitig neue Impulse und Perspektiven geben können, statt den Wettbewerb zwischen ihnen zu fördern,[204]
- Bildung diverser Gremien mit unterschiedlichen Personengruppen und unterschiedlichen Kompetenzen, um neue Aushandlungsprozesse über das Messen des ›Erfolgs‹ von Förderentscheidungen zu initiieren,[205]
- Vermeidung von temporären Trends bei Förderentscheidungen; Diversität ist keine »Phase«, sondern ein permanenter Prozess,[206]
- Entwicklung von Maßnahmen, um freie Häuser, die staatliche Förderung erhalten, zur Einrichtung einer Jugendabteilung zu motivieren, auch wenn sie kein Jugendtheater machen,[207]
- Einrichtung von Nachwuchsprogrammen für Tätigkeiten in den Freien Darstellenden Künsten, insbesondere für Produktionsleiter*innen,[208]
- Einführung von Stipendien, die die künstlerische Produktion und die Kulturelle Bildung voneinander abhängig machen,[209]
- Einrichtung von Fördermitteln für Künstler*innen mit Behinderung mit langfristiger Perspektive und Schaffung eines »Zugangsbudgets« für Künstler*innen mit Be-

202 Persönliches Gespräch mit Immanuel Bartz vom 13.07.2021.
203 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu vom 06.07.2021.
204 Persönliches Gespräch mit Immanuel Bartz vom 13.07.2021.
205 Persönliches Gespräch mit Handan Kaymak vom 07.07.2021.
206 Persönliche Gespräche mit Immanuel Bartz vom 13.07.2021 und mit Anis Hamdoun vom 08.06.2021.
207 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu vom 06.07.2021.
208 Ebd.
209 Persönliches Gespräch mit Golschan Ahmad Haschemi vom 12.05.2021.

hinderung, damit »Zugangskosten« (z.B. Kosten für Gebärdensprache, Extratransport, Personalassistenz) abgerechnet werden können,[210]
- Unterstützung von am Anfang ihrer Karriere stehenden Künstler*innen mit kurzfristigen Projekten,[211]
- Bereitstellung einer finanziellen Grundversorgung in Form eines Grundeinkommens für selbstständige Künstler*innen, damit diese eigenständig entscheiden können, wie viel sie in bestimmte Kosten (z.B. Proberaum, Übersetzung) investieren,[212]
- Einrichtung einer Beratungsstelle, die Künstler*innen bei der Antragstellung unterstützt,[213]
- Stärkung der Übersetzungsförderung.[214]

Nicht zuletzt tragen Kulturelle Bildung und Soziokultur maßgeblich dazu bei, den Zugang zu und die Teilhabe an Kultur zu stärken, den Horizont über die westlich dominierte Form der Wissensproduktion hinaus zu erweitern und verschiedene Ästhetikformen und Aufführungsformate anzuerkennen und zu würdigen. In diesem Zusammenhang sind Kinder- und Jugendtheater, die die Bereiche Kunst, Soziokultur und Kulturelle Bildung einander näherbringen, elementare Bestandteile der Diversitätsentwicklung. Diese Theaterformen ermöglichen es, überholte Kategorien aufzuheben, die die Grenzen zwischen traditioneller, avantgardistischer und sozial engagierter Kunst, zwischen Profis und Amateur*innen, zwischen Künstler*innen und Publikum markieren – insbesondere in einer Welt, die durch diversifizierte Formen der aktiven Teilnahme geprägt ist, die das Verhältnis zwischen Versorgung und Rezeption in den Darstellenden Künsten enorm verändert haben. Daher sollten Kinder- und Jugendtheater zusammen mit Soziokultur und Kultureller Bildung bei Förderentscheidungen als unverzichtbare Dimensionen der Diversitätsentwicklung anerkannt werden.

Die Förderung von Kinder- und Jugendtheatern ist auch insofern von entscheidender Bedeutung, da sie einen starken Einfluss auf die Bekämpfung von Stereotypen und Vorurteilen haben und gegen Diskriminierung und Rassismus vorgehen, wie Mirrianne Mahn, Diversitätsreferentin für das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, erklärt:

> […] Es scheint normal und wird nicht hinterfragt, wenn eine Schauspielerin mit Akzent nicht einfach eine Tochter oder eine Mutter oder irgendetwas sein kann. Das müsste man ja erklären. Sie müsste dann die französische Nanny sein oder irgendetwas Komisches. Aber es ist komplett normal, dass die Hexe, dass der Mörder, dass die Bösen, dass die dann irgendwie sogar ein Akzent haben SOLLEN. Das sind Denkmuster, Seh-

210 Persönliches Gespräch mit Nadja Dias vom 20.05.2021.

211 Persönliches Gespräch mit Khadidiatou Bangoura vom 24.06.2021.

212 Persönliches Gespräch mit Khadidiatou Bangoura vom 24.06.2021.

213 Persönliches Gespräch mit Selin Kavak vom 19.05.2021.

214 Persönliche Gespräche mit Sasha Amaya vom 22.06.2021, mit Meriam Bousselmi vom 17.06.2021 und mit Zwoisy Mears-Clarke vom 02.07.2021.

> gewohnheiten in unseren Köpfen und im Kinder- und Jugendtheater, die eliminiert gehören.[215]

Sie verdeutlicht eindringlich die Vorreiterrolle, die das Kinder- und Jugendtheater durch die Gestaltung der Sehgewohnheiten von morgen spielt:

> Als Kinder- und Jugendtheaterzentrum schauen wir, wie wir uns für das Recht auf Theater für alle Kinder einsetzen können. Wie wir es hinbekommen, dass nicht nur auf den Bühnen der Kinder- und Jugendtheater Diversität herrscht, sondern auch hinter den Bühnen, in den Leitungsebenen. Damit alle Kinder Geschichten auf der Bühne sehen, mit denen sie sich identifizieren können. Und damit meine ich nicht einfach, dass ein Ensemble divers besetzt werden muss, sondern auch, dass die Perspektiven, die erzählt werden, auch mal nicht-weiß, nicht-*able bodied* sind. Dass der Familienbegriff, den wir auf der Bühne zeigen, nicht Mutter-Vater-Kind ist. […] Und auch da wieder diese Leerstellen aufzeigen, wer nicht da ist, welche Kinder nicht angesprochen sind.[216]

Wie Mirrianne Mahn feststellt, ist die Unterstützung von Kinder- und Jugendtheatern von entscheidender Bedeutung für das Gedeihen von antidiskriminatorischem Wissen in der Gesellschaft insgesamt. Derartige Maßnahmen sollten integraler Bestandteil kulturpolitischer Strategien zur Diversitätsförderung mit Zukunftsperspektive sein.

Zusätzlich zu den o.g. Aspekten kommt die Studie zum Schluss, dass die Förderung sprachlicher und regionaler Diversität (z.B. in ländlichen Räumen) bei Förderentscheidungen berücksichtigt werden sollte.

Auswertung der Maßnahmen und Datenerhebung

Prüfmechanismen und Auswertungsstrategien sind ein wesentlicher Bestandteil des Monitorings darüber, inwieweit die Ziele und Pläne mittel- und langfristig erreicht werden, um Fallstricke zu identifizieren und die Angemessenheit der Umsetzungsstrategien und -instrumente abzuwägen. Wie im Bericht von Citizens For Europe hervorgehoben wird, bilden die Datenerhebung und die Forschung zu unterrepräsentierten Künstler*innen sowie Zugangsbarrieren die Grundlage für die Steuerung und das Monitoring.[217] Des Weiteren sind die Überprüfung und die Weiterentwicklung der Datenerhebung von entscheidender Bedeutung für die Einführung eines konsolidierten kulturpolitischen Ansatzes, bei dem Diversität als Konzept in allen Phasen – von den Zielen bis zur Förderstruktur – verankert ist und dynamisch angepasst werden kann. Die Erhebung von Diversitätsdaten ist auch für die Festlegung spezifischer Prioritäten und die Schaffung kohärenter, nicht diskriminierender Diversitätsindikatoren für das Monitoring der Umsetzung dieser Prioritäten von Bedeutung. Insbesondere eine quantitative Erhebung von Diversitätsdaten ist notwendig, um die Weiterentwicklung der kulturpolitischen Planung zu gewährleisten und nachhaltige Effekte zu erzielen.

---

215 Persönliches Gespräch mit Mirrianne Mahn vom 08.07.2021.

216 Ebd.

217 Vgl. Aikins/Gyamerah (2016). 15.

Performing Climate Action(s)

Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten

Maximilian Haas und Sandra Umathum

In der Verbindung von Diskurs und Praxis können die Freien Darstellenden Künste zur Erfindung und Etablierung einer ökologischen Nachhaltigkeitskultur beitragen. Wir müssen alle uns zur Verfügung stehenden Mittel nutzen, und zwar schnell, um die Dekarbonisierung nicht nur des Kunstsektors zu beschleunigen und einen gerechten Umgang mit Klimafolgen politisch mitzugestalten.
Prof. Dr. Sandra Umathum (HZT Berlin) & Dr. Maximilian Haas (UdK Berlin)

Vorbemerkung

Die ökologischen Krisen, die sich derzeit ausbreiten – Erderhitzung und Artensterben, steigende Meeresspiegel und Extremwetterereignisse, Verarmung und Verschmutzung, Versäuerung und Vergiftung von Böden, Luft und Wasser etc. –, sind beispiellos in Geschwindigkeit und Ausmaß und so real wie schwer fassbar. Obwohl sie alle in irgendeiner Weise mit dem sogenannten Klimawandel zusammenhängen, lassen sie sich nicht generell auf ihn reduzieren. Es ist komplex. Wie können sich die Freien Darstellenden Künste für die Herausforderungen öffnen, die mit diesem ökologischen Komplex einhergehen – und zwar auf den Ebenen aller »drei Ökologien«[1], die Félix Guattari unterschied: der sozialen Ökologie von Technologie, Ökonomie und Politik, der mentalen Ökologie der Subjektivierungsweisen und der Umweltökologie? Wie muss die Freie Szene aber auch und vor allem ihre Produktionsweise neuformieren, um ihren Anteil an den Prozessen der Klimaerhitzung und Umweltzerstörung möglichst gering zu halten? Welche Rolle kann sie beim Verständnis und bei der Überwindung dieser Prozesse spielen, wenn nicht gar bei der Erfindung grundlegend anderer Formen der Produktion und Sorgetätigkeit,

1 Guattari, Félix (1994): Die drei Ökologien. Wien.

die sich modellbildend auf andere Bereiche gesellschaftlichen Wirtschaftens auswirken könnten?

Dieser Text ist im Sommer 2021 unter dem Eindruck starker ökopolitischer Spannungen entstanden: Während Hoch *Lucifer* mit 48,8 Grad Celsius in Sizilien den europäischen Hitzerekord brach und zahlreiche großflächige Brände im Mittelmeerraum verursachte, brachte das Tiefdruckgebiet *Bernd* verheerende Sturmfluten, die allein im Westen Deutschlands annähernd 200 Todesopfer forderten und mit 30 Mrd. € Aufbauhilfe kompensiert werden mussten. Zur selben Zeit erschien mit dem *Sechsten Sachstandsbericht des IPCC* einen Monat vor der Bundestagswahl der erste Report des Weltklimarats, dem zufolge ohne die sofortige, schnelle und drastische Reduktion von Treibhausgasemissionen selbst die Zwei-Grad-Marke bereits im Jahr 2050 überschritten wird. Extremwetterereignisse wie die genannten werden dann zur Tagesordnung gehören. Nicht zuletzt aufgrund dieser Prognosen und der Tatsache, dass in ihren Wahlprogrammen keine der größeren Parteien adäquate Pläne und Programme zur wirksamen Bekämpfung der Klimakrise vorzuweisen hatte, konnten Fridays for Future zum globalen Klimastreik am 24. September 2021 deutschlandweit mehr als 620.000 Menschen an einem regulären Schul- und Arbeitstag auf die Straße bringen.

Zugleich wurden die Vorbereitungen zu diesem Text aufgenommen, als innerhalb der Kunst und Kultur und so auch in den Freien Darstellenden Künsten ökologische Nachhaltigkeit zu einem Thema und Anliegen mit immer größerer Aufmerksamkeit und Zuwendung heranwuchs. Zahlreiche Initiativen, darunter theaterintern organisierte Projektgruppen sowie klimapolitisch agierende Einzelpersonen oder transdisziplinäre Bündnisse existierten längst, bevor die Arbeit an der Studie begann. Angesichts der voranschreitenden Klimakatastrophe und des gleichzeitigen Versagens der Klimapolitik kamen weitere hinzu oder fanden Symposien, Workshops und Informationsveranstaltungen statt, denen dieser Text viel verdankt.

Auch wenn es auf den ersten Blick anders aussehen mag, sind die Freien Darstellenden Künste umweltpolitisch keine Marginalie. Gemessen an Wirtschaftszweigen wie der Industrie oder der Landwirtschaft sind etwa die Emissionen klimaschädlicher Treibhausgase sowie deren Minderungsmöglichkeiten zwar vergleichsweise gering; gemessen an den planetarischen Grenzen sind sie jedoch viel zu hoch. Zudem partizipieren die Freien Darstellenden Künste an einigen umweltpolitisch kritischen Branchen, wie dem Verkehrs- und Energiesektor oder der Gebäude-, Material- und Abfallwirtschaft. Mit anderen Worten: Ein Theater ist kein autonomes »Haus«, es ist ein operativer Knoten in einem ausgedehnten Netzwerk von Material-, Energie- und Diskursströmen, eine gesellschaftliche Infrastruktur. Innerhalb der Freien Szene sind die politischen Strategien zur ökosozialen Transformation dieser Infrastruktur divers: Viele verfahren *bottom-up*, andere *top-down*; einige formulieren Forderungen, andere Vorschläge, wieder andere machen sich gleich unabhängig von etablierten Institutionen und Förderstrukturen; einige konzentrieren sich auf den eigenen Betrieb, andere leisten teils branchen- und länderübergreifende Vernetzungsarbeit. Gemeinsam ist ihnen indes, dass sie zumeist weder spezifisch gefördert noch systematisch unterstützt werden. Sie werden vielmehr von engagierten Akteur*innen umgesetzt, die sich neben ihrer eigentlichen Arbeit organisieren. Das ist insofern untragbar, als der Schutz der natürlichen Lebensgrundlagen durch Artikel 20a des Grundgesetzes, durch das deutsche Klimaschutzgesetz und den Euro-

pean Green Deal als Ziel staatlichen Handelns fest verbürgt ist. Künftig muss sich dies auch in der öffentlichen Förderung von Nachhaltigkeitsinitiativen der Freien Darstellenden Künste abbilden.

Die vorliegende Teilstudie zur *Förderung von Nachhaltigkeit* beleuchtet die Wechselwirkungen zwischen der anthropogenen Klimaerhitzung und verwandten ökologischen Problemen auf der einen Seite und den Produktionsweisen der Freien Darstellenden Künste auf der anderen unter dem Begriff der Nachhaltigkeit in zwei Hauptteilen. Der erste Teil diskutiert unter dem Leitbegriff der Infrastruktur vor allem institutionelle Handlungsfelder wie Betriebsökologie, Klimabilanzierung und strategisches Nachhaltigkeitsmanagement, nachhaltige Gebäude, materielle Infrastrukturen und Kreislaufwirtschaft sowie nachhaltige Produktion. Der zweite Teil fokussiert unter dem Leitbegriff der Mobilität den Zusammenhang von Reisen, Förderpolitik und prekären Existenz- und Arbeitsweisen, finanzielle und organisatorische Bedingungen der Transportmittelwahl, Mobilitätsgerechtigkeit sowie die Problematik eines ökologisch nachhaltigen Gastspiel- und Touring-Betriebs. Die Teilstudie wertet dabei bestehende Initiativen, Maßnahmen und Maßgaben kritisch aus, prüft ihr modellbildendes Potenzial, ermittelt Bedarfe und Fördermöglichkeiten und formuliert Ziele für ein nachhaltiges Produzieren und Reisen. Als Grundlage dienen die Ergebnisse der Klimawissenschaft sowie ein intersektionales Verständnis von ökologischer Nachhaltigkeit im Sinne der Klimagerechtigkeit, die auf die Produktionsverhältnisse der Freien Darstellenden Künste angewandt werden.

Zu dieser Studie haben viele Menschen mit ihrem Wissen, ihrer Expertise und Erfahrungen beigetragen und gemeinsam mit uns darüber nachgedacht, wie die Beiträge aussehen können oder aussehen müssen, die die Freie Szene zur Reduktion der CO_2-Emissionen und anderer schädlicher Umweltwirkungen leisten sollte. Auf den folgenden Seiten finden sich Maßnahmen, Ideen, Wünsche, Forderungen und Desiderate versammelt, denen wir begegnet sind. Sie sind in ständiger Erweiterung und Veränderung begriffen, und insofern bildet die Studie lediglich einen Status quo ab. Manche Aspekte darin werden – so eine bessere Klima- wie Förderpolitik einsetzt – hoffentlich bald überholt sein.

Unser besonderer Dank gilt unseren Gesprächspartner*innen aus den Bereichen Regie, Choreografie, Bühnenbild und Dramaturgie, künstlerische und technische Theaterleitung, Kulturpolitik und Verwaltung, aus Verbänden, Fonds und Stiftungen sowie Nachhaltigkeitsinitiativen und -beratung: Julia Asperska, Jérôme Bel, Jacob Sylvester Bilabel, Nicola Bramkamp, Sebastian Brünger, Yvonne Büdenhölzer, Amelie Deuflhard, Paddy Dillon, Katharina Fritzsche, Adrienne Goehler, Jens Gottschau, Benjamin Foerster-Baldenius, Konstanze Grotkopp, Ant Hampton, Christoph Hügelmeyer, Louisa Kistemaker, Jonas Leifert, Tabea Leukhardt, Bettina Masuch, Vivien Malzfeldt, Bettina Milz, Katia Münstermann, Muriel Nestler, Björn Pätz, Franziska Pierwoss, Julia von Schacky, Anne Schneider, Wolfgang Schneider, Stefanie Schwimmbeck, Nadine Vollmer, Joshua Wicke und Katharina Wolfrum.

1 Einführung: Klima – Diskurs und Politik

Nach den sommerlichen Hitzewellen der Jahre 2015, 2018 und 2019 und ihren dürrebedingten Ernteausfällen, nach der großflächigen Schädigung des Waldes durch Trockenheit und Insekten sowie den Unwettern und Orkanen von 2020 und 2021 in Deutschland ziehen nur noch wenige Stimmen (zumeist der politischen Rechten) in Zweifel, dass die Auswirkungen des rasanten Anstiegs der globalen Durchschnittstemperaturen nun auch in Mitteleuropa angekommen sind. Dementsprechend hat sich jüngst der klimapolitische Diskurs verändert: Die Debatten über die Belastbarkeit der wissenschaftlichen Prognosen oder über die bloße Tatsache von menschengemachten Veränderungen des Klimas sind ebenso in den Hintergrund getreten wie die These von deren Nichterfahrbarkeit: Wir alle spüren diese Veränderungen am eigenen Leib, aber auch als starken Faktor unserer Volkswirtschaften, etwa durch die erwähnten Kosten zum Wiederaufbau nach der Flutkatastrophe in Nordrhein-Westfalen. An die Stelle dieser jahrzehntelang lähmenden Debatten traten Auseinandersetzungen über politische Maßgaben und Maßnahmen zur Begrenzung der Erderhitzung und zur sozial gerechten Anpassung an ihre Folgen.

Bekanntlich bilden die von Menschen verursachten Emissionen von Treibhausgasen eine zentrale Ursache für die Erderhitzung. Sie reichern sich in der Atmosphäre an und bilden dort eine Art Filter, durch den das Sonnenlicht zwar von außen eindringen kann, aber die von der Erdoberfläche reflektierte Wärmestrahlung teilweise gedämmt wird, sodass sich die unteren Luftschichten erwärmen.[2] Das mit 87,1 % mengenstärkste unter diesen Gasen, das Kohlendioxid,[3] zeichnet sich durch eine besonders hohe Verweildauer in der Atmosphäre aus; einmal emittiertes Kohlendioxid (CO_2) addiert sich zu bestehenden Emissionen und wird das Weltklima für Jahrhunderte mitprägen. Durch diese Kumulation sowie die fortschreitende Zerstörung von natürlichen CO_2-Senken, wie Mooren, Wäldern und Grasländern, gerät das planetare Klimasystem zunehmend aus dem Gleichgewicht. Hinzu kommen die schwer absehbaren Folgen sogenannter *tipping points*, ereignishafter und irreversibler Veränderungen klimatischer Verhältnisse, verursacht durch selbstverstärkende Feedbackprozesse zwischen unterschiedlichen klimarelevanten Größen, etwa zwischen der Gletscherschmelze und der Absorption des Sonnenlichts (Albedo-Effekt) oder dem Auftauen des Permafrosts und der Klimawirkung des darin gebundenen Methans.[4]

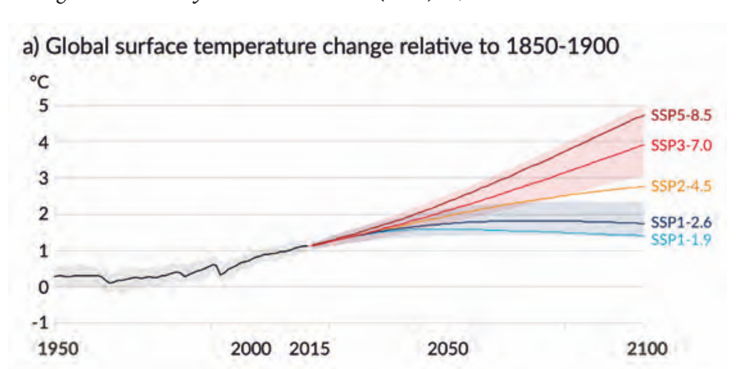
---

2 Der Treibhauseffekt ist ein natürliches Phänomen, das im Übrigen die günstigen Lebensbedingungen auf dem Planeten überhaupt erst geschaffen hat; ohne ihn läge die mittlere Oberflächentemperatur der Erde bei -18 °C. Kritisch ist jedoch die Konzentrationshöhe der Treibhausgase in der Atmosphäre, die sich im Fall des Kohlendioxids seit dem 19. Jahrhundert fast verdoppelt hat (von ca. 280 auf bislang max. 420 ppm).

3 S. Umweltbundesamt (2021a): Die Treibhausgase. URL: https://www.umweltbundesamt.de/themen/klima-energie/klimaschutz-energiepolitik-in-deutschland/treibhausgas-emissionen/die-treibhausgase [13.10.2021].

4 Im zweiten Beispiel führt etwa der Ausstoß von CO_2 zu einer Erwärmung insbesondere der Polarregionen, wo große Mengen Methan im Permafrost gebunden sind. Durch das Auftauen der Böden wird das Methan in die Atmosphäre freigesetzt und beschleunigt den Anstieg der globalen Temperaturen. Daraus wahrscheinlich resultierende Brände und Dürren, aber auch der erhöhte

Abbildung 1: IPCC (2021): Summary for Policymakers. In: Dies. (Hg.): Climate Change 2021: The Physical Science Basis. (AR 6). 29.



Im Jahr 2015 haben sich die Vereinten Nationen völkerrechtlich bindend darauf verständigt, die Klimaerhitzung auf deutlich unter zwei und möglichst auf 1,5 Grad Celsius gegenüber dem vorindustriellen Niveau zu begrenzen, da die Klimafolgen jenseits dieses Zielkorridors nicht mehr kontrollierbar sein werden.[5] Der jüngst erschienene *Sechste Sachstandsbericht des IPCC*, eine umfassende Metastudie des Weltklimarats der UN,[6] berechnet unterschiedliche Szenarien für den Klimawandel im 21. Jahrhundert. Die Hauptbotschaft darin: Setzt sich der Ausstoß von CO_2 im derzeitigen Maß fort, wird das Zwei-Grad-Ziel bereits 2050 gerissen; Ende des Jahrhunderts wird die globale Durchschnittstemperatur dann bereits um 2,8 Grad zugenommen haben. Dies übertrifft alle bisherigen Befürchtungen der Klimawissenschaft. Nehmen die Emissionen allerdings mit fortschreitender fossiler Industrialisierung weiterhin zu, ist 2050 bereits eine Zunahme von 2,5 Grad erreicht, bis zum Ende des Jahrhunderts sogar von knapp 5 Grad.[7] Die ökologischen Folgen einer solchen Entwicklung sind schwer zu prognosti-

Energieaufwand für Klimafolgenanpassungen, etwa durch Kühlung, erhöhen wiederum den Ausstoß von CO_2 usw. – und dies ist nur einer von zahlreichen Teufelskreisen, die die fein aufeinander abgestimmten Kreisläufe durchbrechen, die unser Klima im Holozän stabilisierten.

5 S. United Nations Framework Convention on Climate Change (2015): The Paris Agreement. URL: https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement/the-paris-agreement [13.10.2021].

6 IPCC (2021): Summary for Policymakers. In: Dies (Hg.): Climate Change 2021: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Cambridge. URL: https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/ [13.10.2021].

7 Diese Zahlen klingen, gemessen an der alltäglichen Temperaturerfahrung, nicht so dramatisch. Es handelt sich jedoch um globale Durchschnittstemperaturen, die sich je nach Ort und Jahreszeit vervielfachen. Eine vergleichbare Differenz zum gegenwärtigen Mittel gab es zuletzt vor 20.000 Jahren in der letzten Eiszeit, als halb Europa von Gletschern bedeckt war. Die Temperaturdifferenz zu heute betrug damals an den Polen im Jahresdurchschnitt 14 °C. Die Folgen einer solchen Entwicklung in die Gegenrichtung der Erhitzung und mit wesentlich höherer Geschwindigkeit sind schwer zu prognostizieren und noch schwerer zu imaginieren. Neben den Wetterextremen und ihren sozialen Folgen ist natürlich auch an den Anstieg des Meeresspiegels und die 680 Mio. Menschen zu denken, die in Küstenregionen leben.

zieren und noch schwerer zu imaginieren. Der Sachstandsbericht berechnet aber auch ein positiveres Szenario, das die sofortige, schnelle und drastische Reduktion von Treibhausgasemissionen vorsieht: Aufgrund der Verweildauer des bereits emittierten CO_2 steigt die globale Durchschnittstemperatur auch hier bis zur Mitte des Jahrhunderts auf 1,5 Grad an, fällt dann jedoch wieder langsam ab und pendelt sich zum Ende des Jahrhunderts bei 1,3 Grad ein. Für das Erreichen dieses Szenarios müssen alle politischen Kräfte umgehend gebündelt werden. Je länger wir warten, desto mehr gerät es aus dem Bereich des Möglichen. Des Weiteren führt die Begrenztheit des verbleibenden globalen CO_2-Budgets dazu, dass späteres Handeln härtere Sparmaßnahmen erfordern wird, die dann schwerer zu finanzieren und politisch zu kommunizieren sein werden.

Begriffe und Maßstäbe

Die Benennung dieser klimatischen Umstände und Aussichten ist umstritten. Natürlich sind Begriffe wie überhaupt, so auch hier alles andere als neutral; sie verkörpern bestimmte Verständnisse der Sachlage, die ihr mehr oder minder angemessen sind. So präsentiert sich die verbreitete Rede vom »Klimawandel« zum einen als ausgesprochen neutral im Sinne von wertfrei und verschleiert zum anderen aber das asymmetrische Gewaltverhältnis zwischen Verursachenden und Leidtragenden. Der Begriff der »Klimaerhitzung«, der die verharmlosende Rede von der »Klimaerwärmung« ablöst, ist bestrebt, die Dringlichkeit der Lage in die Formulierung einzutragen, und schließt eine gewisse folgenbewusste *agency* ein. Die Rede von der »Klimakatastrophe« macht zwar ihrerseits die dramatischen Ausmaße der Situation begreiflich, enthält aber die ökopessimistische Note ihrer Unabänderlichkeit und amalgamiert in einem vereinheitlichenden Großbegriff heterogene Entwicklungen, die sich lokal sehr unterschiedlich äußern. Demgegenüber lässt sich der ähnlich pessimistisch gelagerte Begriff des »Klimakollapses« auf Teilsysteme unterschiedlichen Umfangs skalieren. Zumeist bezieht er sich allerdings auf zukünftige Szenarien und blendet so lokal bereits brutal wirksame Klimafolgen aus.

Die populäre Rede von der »Klimakrise« steht umgekehrt in der Kritik zu suggerieren, dass die klimatischen Veränderungen zwar akut, aber vorübergehend seien, dass die Meisterung der Krise gar eine Chance berge. Und in gewisser Hinsicht mag das sogar stimmen: Der Kampf gegen die Erhitzung des Planeten geht an die Wurzeln etlicher Formen der Ausbeutung, die auch uns Menschen umfassen; so kann die Nachhaltigkeitsagenda zu einer tiefgreifenden ökologischen und ökonomischen, aber auch sozialen und künstlerischen Transformation beitragen, die viele positive Aspekte hat. Diese Aspekte jedoch in einem neoliberalen Sinne als Chance zu begreifen, verharmlost das Leid der (bereits) Betroffenen. Zudem ist eine Rückkehr zum Status quo ante nicht zu erwarten: Aufgrund der atmosphärischen Verweildauer des CO_2 oder von linearen Entwicklungen, wie der Polareisschmelze und des Meeresspiegelanstiegs, sind einmal verursachte Veränderungen nicht umkehrbar. Es geht vielmehr darum, die Entwicklungen auf ein Niveau zu begrenzen, das noch gesellschaftlich tragbar ist – und das muss schnell erfolgen.

Für die Umweltauswirkungen unserer Wirtschafts- und Lebensweise gibt es verschiedene Maße. Der ökologische Fußabdruck ist der älteste dieser Messstandards. Er bestimmt die biologisch produktive Fläche, die benötigt wird, um unseren Lebensstan-

dard zu decken bzw. zu kompensieren, in globalen Hektaren (gha). Die CO_2-Emissionen werden dabei etwa mit der Waldfläche (oder anderen natürlichen Senken) verrechnet, die zu ihrer Bindung nötig sind. Da die Biokapazität kontinuierlich sinkt, während der Verbrauch steigt, nimmt die benötigte Fläche zu. Sie liegt derzeit im globalen Durchschnitt bei 2,8 gha pro Person und Jahr; 1,7 gha wären mit den planetaren Grenzen vereinbar.[8] Der in populären Medien fest etablierte Earth Overshoot Day, jener Tag, an dem die Ressourcen der Erde für das laufende Jahr aufgebraucht sind und dessen Berechnung sich auf den ökologischen Fußabdruck stützt, lag 2021 am 29. Juli.[9] Wir bräuchten aktuell also mehr als eineinhalb Planeten, um unseren Bedarf an natürlichen Ressourcen zu decken; würden alle Staaten so leben und wirtschaften wie Deutschland derzeit, bräuchten wir insgesamt drei Planeten; im Fall der USA wären es fünf.[10] In der Absicht, die Bemühungen um Klimaschutz komplementär in einem positiven Maß kenntlich zu machen, wurde die Etablierung eines »ökologischen Handabdrucks«[11] vorgeschlagen.

2004 durch eine Werbekampagne von British Petroleum (BP) popularisiert, ist hingegen das Maß des *carbon footprint* politisch umstritten.[12] Im Unterschied zum ökologischen Fußabdruck misst es allein die Treibhausgasemissionen, die in CO_2-Äquivalenten dargestellt werden. Circa zwei Tonnen pro Kopf und Jahr wären hier das global verträgliche Maß. Unter Einbeziehung aller Treibhausgase lag der Pro-Kopf-Ausstoß in Deutschland 2018 bei 10,4 Tonnen CO_2-Äquivalente.[13] Die personenbezogenen Emissionsrechner unterscheiden gemeinhin zwischen den Bereichen Wohnen, Mobilität, Ernährung, privater Konsum und öffentlicher Konsum. Die letzte Kategorie umfasst jene Emissionen,

8 S. Baumast, Annett (2021): Licht ins Dunkel … Ökologische Nachhaltigkeit im Kulturbetrieb messbar machen. In: Kulturstiftung des Bundes (KSB) (Hg.): Klimabilanzen in Kulturinstitutionen. Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/Klimabilanzen/210526_KSB_Klimabilanzen_Publikation.pdf [13.10.2021]. 5–7.

9 Earth Overshoot Day. URL: https://www.overshootday.org/about-earth-overshoot-day/. Wenn die ganze Welt leben und wirtschaften würde wie Deutschland, wäre der Overshoot Day bereits am 5. Mai. S. Umweltbundesamt (2021b): Erdüberlastungstag: Deutschland lebt auf Kosten anderer Länder. URL: https://www.umweltbundesamt.de/themen/erdueberlastungstag-deutschland-lebt-auf-kosten [13.10.2021].

10 Welthungerhilfe (2021): Auf großem Fuß: Was ist der ökologische Fußabdruck? URL: https://www.welthungerhilfe.de/lebensmittelverschwendung/was-ist-der-oekologische-fussabdruck/ [13.10.2021].

11 Germanwatch (2021): Hand Print: Wandel in Bewegung setzen – Dein Handabdruck macht den Unterschied! URL: https://www.germanwatch.org/de/handprint [13.10.2021].

12 Der Streit betrifft die eklatante Frage: Warum wird der Standard für diese Erkenntnisse von einem der fünf größten Öl- und Gaskonzerne der Welt bereitgestellt? Man muss die Kampagne als einen Versuch interpretieren, die Treibhausgasminderungslasten von den größten Profiteur*innen in der fossilen Energie und Industrie auf die Verbraucher*innen abzuschieben. Nichtsdestoweniger – oder zynischerweise gerade deshalb – ist der *carbon footprint* ein durchaus probates Mittel, die klimatischen Folgen des eigenen Handelns zu bestimmen.

13 Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (2021): Klimaschutz in Zahlen. Fakten, Trends und Impulse deutscher Klimapolitik. Ausgabe 2021. URL: https://www.bmu.de/fileadmin/Daten_BMU/Pools/Broschueren/klimaschutz_zahlen_2021_bf.pdf [13.10.2021].

die von staatlichem Handeln verursacht werden und im Prinzip allen Bürger*innen gleichermaßen zugutekommen sollen, etwa durch Bildungs- und Kultureinrichtungen. 2017 betrugen die Emissionen des öffentlichen Sektors pro Kopf 0,73 Tonnen; sie bilden somit ein gutes Drittel der planetarisch verträglichen zwei Tonnen jährlich.[14] Selbstverständlich sind auch die Freien Darstellenden Künste Teil dieses Sektors. Wenn wir es nicht schaffen, geschweige denn nicht versuchen, die Emissionen im Feld drastisch zu reduzieren, verfehlen wir nicht nur unsere eigenen Standards, sondern verunmöglichen es einem*r jeden Bürger*in, nachhaltig zu leben – ob er oder sie freie Theater besucht oder nicht. Aus der öffentlichen Förderung folgt somit eine besondere ökologische Verantwortung für das Klima.

Die Debatte darüber, ob im Zeichen der Erderhitzung und des drohenden Klimakollapses individuelles, gesellschaftliches oder politisches Handeln gefragt sei, hat die ökopolitischen Bewegungen lange gebremst.[15] Es ist klar, dass individuelle Maßnahmen keine hinreichende Hebelwirkung haben und in der Gefahr stehen, ökonomisch ausgebeutet zu werden. Es braucht einen tiefgreifenden Strukturwandel in der Gesellschaft sowie einen grundlegenden Politikwechsel, der an erster Stelle die großen Emittenten – Energie und Verkehr, Industrie und Landwirtschaft – adressiert. Die Wege dorthin sind allerdings vielfältig: Neben dem klassischen Mittel der repräsentativen Demokratie, d.h. der Wahl einer klimapolitisch ambitionierten Partei, bildet der gesellschaftliche Druck durch den Klimaaktivismus dies- und jenseits der Straße eine wichtige Kraft, die Klimafrage auf die politische Tagesordnung zu setzen und gesellschaftlich zu normalisieren. Hierzu kann aber auch ein nachhaltiges Konsumverhalten beitragen, das ganz real Emissionen spart. Die Ansicht, ein solches Konsumverhalten sei ›privat‹, verkennt die systemischen Zusammenhänge von Produktion und Konsumtion in der kapitalistischen Wertschöpfung. Zudem richten wir unsere Aufmerksamkeit in der vorliegenden Studie auf die Produktionsweisen und das Mobilitätsverhalten der Freien Darstellenden Künste als eines kulturellen Zweiges, in dem zwar individuelle Konsumentscheidungen getroffen werden, diese aber systemisch bedingt sind. Dies äußert sich stellenweise sogar als Zwang zu klimaschädlichem Verhalten, der jeweils aufgedeckt und aufgehoben werden muss.

Neben diesen strategischen Überlegungen muss jede Person für sich entscheiden, in welchem Maß sie durch ihr Konsumverhalten energieintensive oder umweltschädigende Branchen und ethisch problematische Wirtschaftspraktiken direkt unterstützen möchte; man denke hier etwa an die Autoindustrie oder Energieriesen, (Billig-)Fluglinien oder Big-Tech-Unternehmen, aber auch an Agrarindustrie, Massentierhaltung oder fleischverarbeitende Betriebe. Ob man demokratische Strukturen *top-down* im Sinne einer zentralen Regulierungsinstanz denkt, an die man politische Ansprüche stellt, oder *bottom-up* als ein Zusammenhang von kleinen, aber keinesfalls individuellen, sondern wechselseitig aufeinander bezogenen und aufbauenden Handlungen, ist klimapolitisch

14 Umweltbundesamt (2021c): Konsum und Umwelt: Zentrale Handlungsfelder. URL: https://www.umweltbundesamt.de/themen/wirtschaft-konsum/konsum-umwelt-zentrale-handlungsfelder [13.10.2021].

15 Und insofern muss man sagen, dass BP mit seiner Kampagne durchaus erfolgreich war.

insofern nachrangig, als wir im Zeichen des drohenden Kollapses alle uns zur Verfügung stehenden Mittel nutzen müssen, um das Schlimmste zu verhindern.

Klima, ökologische Nachhaltigkeit und Nachhaltigkeit überhaupt

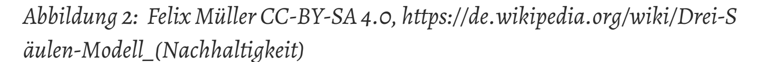
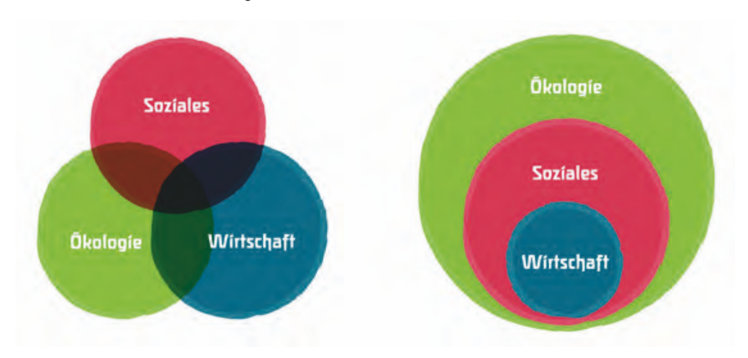


Abbildung 2: Felix Müller CC-BY-SA 4.0, https://de.wikipedia.org/wiki/Drei-Säulen-Modell_(Nachhaltigkeit)



Das Klima bildet allerdings nur einen Teilbereich der ökologischen Problemlage und ökologische Nachhaltigkeit wiederum nur einen Teilbereich von Nachhaltigkeit überhaupt. Klassischerweise wird Nachhaltigkeit durch die drei Säulen Ökologie, Soziales und Ökonomie definiert. Das Verhältnis dieser drei Säulen zueinander ist indes umstritten: Die Metapher der Säule lässt sie gleichberechtigt, aber unabhängig nebeneinanderstehen. Das Diagramm der drei sich mittig überschneidenden Kreise betont hingegen ihre Schnittmenge im Sinne des integrativen Nachhaltigkeitsmodells (s. Abb. 2 links). Die ineinander gesetzten Kreise des Vorrangmodells (s. Abb. 2 rechts) kennzeichnen die Ökonomie als Teil des Sozialen und dieses seinerseits als Teil der Ökologie. In jüngeren Debatten wird das Vorrangmodell um einen vierten Kreis erweitert, den der Kultur.[16] Es reicht aber nicht, in der Zusammenschau der drei oder vier Bereiche ein sogenanntes »ganzheitliches« Nachhaltigkeitsverständnis anzulegen und Schnittstellen zu postulieren. Vielmehr gilt es, eine kritische Aufmerksamkeit für jene Punkte zu entwickeln, an denen ökologische, soziale und ökonomische (sowie kulturelle) Ansprüche konkurrieren oder konfligieren, diese Konflikte als ethische Spannungen zu analysieren und in der Praxis zu transformieren. Die Diskussionen und Recherchen zur vorliegenden Studie

16 Die Kultur wird dabei zum Teil als ein vorgelagerter Rahmen dargestellt, der noch die Ökologie umfängt. Dies ist durchaus schlüssig, wenn man etwa an die Debatten um den Begriff des Anthropozäns denkt oder an die (vor)geschichtlichen Ursprünge der Kultur in der Agrikultur: Ökologie ist nichts von kulturellen Praktiken Getrenntes, sondern im Sinne von Donna Haraways Konzept der *naturecultures* untrennbar mit diesen verwoben. Donna Haraway verwendet das Konzept konsequent seit 2003. S. Haraway, Donna (2003): The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago.

haben des Weiteren die kontextspezifische Notwendigkeit einer fünften Säule der Nachhaltigkeit deutlich gemacht, die der Kunst. Das Produktionssystem der Freien Szene ist auf die Überproduktion von Wegwerfprodukten ausgelegt: Inszenierungen werden unter hohem Ressourcenaufwand (bei Menschen und Nichtmenschen) erarbeitet, um nach wenigen Vorstellungen bereits entsorgt zu werden. So wäre auch in dieser fünften Säule der künstlerischen Nachhaltigkeit eine Transformation der Produktionsweisen nach Kriterien dessen vonnöten, was man in der Ökonomie als *degrowth* bezeichnet.[17]

Als Ausdruck eines solchen Nachhaltigkeitsverständnisses trat 2016 die Agenda 2030 der Vereinten Nationen in Kraft:[18] Die 17 Ziele nachhaltiger Entwicklung (Sustainable Development Goals, kurz: SDGs) schließen mit den Sofortmaßnahmen gegen den Klimawandel und seine Folgen (SDG 13) sowie der Bewahrung der Ozeane (SGD 14) und der Landökosysteme (SGD 15) drei Ziele ein, die sich direkt auf ökologische Nachhaltigkeit beziehen. Sie umfassen unter den 14 anderen Zielen aber auch politische Handlungsfelder der sozialen Gerechtigkeit wie Gesundheit, Ernährung, Bildung, Wohlstand, Gleichstellung und Armutsbekämpfung. Die strategische Verbindung von sozialer Gerechtigkeit und der Bewahrung der natürlichen Lebensgrundlagen wurde indes nicht in Parlamenten erfunden. Sie wurde mit der Idee der Klimagerechtigkeit auf den Straßen insbesondere des Globalen Südens geprägt und auf internationalen Kongressen von BIPoC-Aktivist*innen politisch formuliert. Der Anspruch der Klimagerechtigkeit gründet auf der Diagnose, dass sozial marginalisierte Gruppen am meisten unter den Folgen der anthropogenen Umwelt- und Klimazerstörung zu leiden haben, obwohl sie am wenigsten dazu beigetragen haben; mehr noch obliegt es vor allem den Sorgepraktiken von indigenen Gemeinschaften und von Frauen, die klimatischen Ursachen und Wirkungen abzufangen. So verbinden sich im Diskurs der Klimagerechtigkeit dekoloniale, feministische und antikapitalistische Ansätze und tragen der internationalen Umweltpolitik so ein kritisches Moment der Intersektionalität ein. Die pauschalisierende Rede von der Klimakatastrophe als Menschheits- oder Generationenaufgabe ist dabei ebenso irreführend wie etwa das Großkonzept des Anthropozäns – als gäbe es diesen Anthropos, diesen Menschen im Kollektivsingular, der die Katastrophe sozial und geopolitisch undifferenziert zu verantworten oder zu erleiden hätte.

---

17 S. Vetter, Andrea/Schmelzer, Matthias (2019): Degrowth/Postwachstum zur Einführung. Hamburg.

18 S. Vereinte Nationen (2015): Resolution der Generalversammlung, verabschiedet am 25. September 2015: 70/1. Transformation unserer Welt: die Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung. URL: https://www.un.org/depts/german/gv-70/band1/ar70001.pdf – sowie Die Bundesregierung (2015): Agenda 2030. Ziele für eine nachhaltige Entwicklung weltweit. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/nachhaltigkeitspolitik/ziele-fuer-eine-nachhaltige-entwicklung-weltweit-355966 [13.10.2021]. Dieser Agenda sind auf Ebene der Vereinten Nationen zwei Nachhaltigkeitsdirektiven vorausgegangen: der Brundtland-Bericht von 1987 und die UN-Millenniumsziele (Millennium Development Goals) von 2000. Die politische Geschichte des Nachhaltigkeitsbegriffs, wie er auf Ebene der Vereinten Nationen entwickelt wurde, zeigt, dass das alltägliche Verständnis von Nachhaltigkeit als Umweltschutz den Themenkreis auf einen Teilaspekt verkürzt. Bereits im Brundtland-Bericht mit transgenerationaler und globaler Gerechtigkeit verbunden, wurden die ›grünen‹ Entwicklungsziele stets in enger Verzahnung mit ›roten‹ Entwicklungszielen politisch operationalisiert.

Laut dem letzten Oxfam-Bericht verursachten die reichsten 10 % der Weltbevölkerung (630 Mio. Menschen) 52 % der globalen CO_2-Emissionen zwischen 1990 und 2015. In Deutschland waren 2015 die reichsten 10 % (8,3 Mio. Menschen) für mehr CO_2-Ausstoß verantwortlich als die gesamte ärmere Hälfte der Bevölkerung (41,3 Mio. Menschen).[19] Was umgekehrt die Exposition gegenüber Klimafolgen anbelangt, kommt das IPCC 2020 zu dem Schluss: »Zu den Bevölkerungsgruppen, die einem überproportional hohen Risiko nachteiliger Konsequenzen einer globalen Erwärmung um 1,5 Grad und mehr ausgesetzt sind, zählen benachteiligte und verwundbare Bevölkerungsgruppen, manche indigene Völker sowie lokale, von landwirtschaftlichen oder küstengeprägten Lebensgrundlagen abhängige Gemeinschaften […]. Armut und Benachteiligung werden in manchen Bevölkerungsgruppen mit zunehmender Erwärmung voraussichtlich zunehmen; eine Begrenzung der Erwärmung auf 1,5 Grad könnte im Vergleich zu 2 Grad die Anzahl der Menschen, die sowohl klimabedingten Risiken ausgesetzt als auch armutsgefährdet sind, bis zum Jahr 2050 um mehrere hundert Millionen senken.«[20] Vielleicht sitzen wir beim drohenden Klimakollaps alle im selben Boot, dem Planeten, wir tun dies aber unter den jeweiligen Bedingungen von *race, class* und *gender* sowie der geopolitischen Lage auf eklatant ungleiche Weise. Die entsprechenden Forderungen nach Klimagerechtigkeit bilden daher auch die programmatische Grundlage der jüngsten Umweltbewegungen Fridays for Future und Extinction Rebellion, die nicht den Menschen an sich adressieren, sondern entsprechende Differenzierungen vornehmen. Dies unterscheidet sie von rechten Umweltbewegungen, die Umweltschutz als Heimatschutz auslegen und deren Einfluss auf das Feld sehr genau beobachtet und präzise abgewehrt werden muss.

Institutionelle Klimapolitik

Während es bei den Maßnahmen zur konkreten Umsetzung hapert, haben die Europäische Union (EU) und die Bundesrepublik Deutschland in den letzten zwei Jahren Klimaschutzgesetze auf den Weg gebracht, die mittelbar auch die Freien Darstellenden Künste betreffen. In beiden Fällen sind die beschlossenen Maßnahmen allerdings nicht ausreichend, um das 1,5-Grad-Ziel zu halten. Mit dem European Green Deal hat sich die EU auf die Treibhausgasreduktion um 55 % bis 2030 (gegenüber 1990) und das Erreichen der Klimaneutralität 2050 verpflichtet, was die Mitgliedstaaten zwingt, ihre Klimaziele zu überarbeiten. Ein solches Lippenbekenntnis hört man oft, die EU hat es allerdings mit einem durchaus ambitionierten Maßnahmenpaket in den Sektoren Energie,

---

19 S. Gore, Tim/Alestig, Mira/Ratcliff, Anna (2020): Confronting Carbon Inequality. Putting climate justice at the heart of the COVID-19 recovery. URL: https://www.oxfam.de/system/files/documents/20200921-confronting-carbon-inequality.pdf [13.10.2021].

20 IPCC (2018): 1,5 °C globale Erwärmung. Ein IPCC-Sonderbericht über die Folgen einer globalen Erwärmung um 1,5 °C gegenüber vorindustriellem Niveau und die damit verbundenen globalen Treibhausgasemissionspfade im Zusammenhang mit einer Stärkung der weltweiten Reaktion auf die Bedrohung durch den Klimawandel, nachhaltiger Entwicklung und Anstrengungen zur Beseitigung von Armut. Zusammenfassung für politische Entscheidungsträger. URL: https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2020/07/SR1.5-SPM_de_barrierefrei.pdf [13.10.2021]. 13.

Verkehr, Handel, Industrie sowie Land- und Forstwirtschaft (die für 80 % der europäischen CO_2-Emissionen verantwortlich sind) und geplanten Investitionen in Höhe von 1,8 Bio. € verbunden.[21] Mit der *EU taxonomy for sustainable activities* beinhaltet das Paket zudem einen machtvollen finanzpolitischen Hebel: Die Taxonomie beinhaltet eine Reihe von Kriterien zur Bestimmung, ob eine Wirtschaftstätigkeit als ökologisch nachhaltig einzustufen ist. Wenn Unternehmen ihre Nachhaltigkeitsbemühungen überzeugend berichten können und als taxonomiekonform eingestuft werden, bekommen sie bessere Konditionen am Kapitalmarkt. So sollen private Kapitalströme in nachhaltige Anlageformen umgeleitet werden. Die Umweltziele sind Klimaschutz, Anpassung an den Klimawandel, nachhaltige Nutzung von Wasserressourcen, Wandel zu einer Kreislaufwirtschaft, Vermeidung von Verschmutzung und Schutz von Ökosystemen und Biodiversität. Bislang gilt die Taxonomie nur für kapitalmarktorientierte Unternehmen, wird aber in den kommenden Jahren um andere Sektoren und einen größeren Anwendungskreis erweitert werden. Zudem sollen die Kriterien bei Organisationen und Projekten angelegt werden, die durch die Europäische Union gefördert werden. So steht zu erwarten, dass mittelfristig auch die Freien Darstellenden Künste davon betroffen sein werden.

Das 2019 von der Bundesregierung verabschiedete Bundes-Klimaschutzgesetz (KSG) regelt diese europäischen und eigene Vorgaben national. Für die Sektoren Energie, Industrie, Verkehr, Gebäude, Landwirtschaft sowie Abfallwirtschaft und Sonstiges wurden jährlich sinkende Jahresemissionsgrenzen festgelegt. Für die Einhaltung dieser Grenzen sind die entsprechenden Bundesministerien zuständig, die bei Nichteinhaltung der Ziele durch die ihnen unterstellten Sektoren innerhalb von drei Monaten ein verschärfendes Programm vorlegen und aus ihrem eigenen Budget Emissionsrechte zukaufen müssen. Analog dazu wäre im Prinzip bestimmbar, was die Produktionen und Institutionen in den Freien Darstellenden Künsten jährlich einsparen müssten. Der Umstand allerdings, dass Kultur und Medien in der Bundesrepublik (bislang) kein eigenes Ministerium haben, sondern von einer Staatsministerin verantwortet werden, führt (formal gesehen) dazu, dass diese Branchen vom KSG aktuell nicht betroffen sind. Im Frühjahr 2021 hat das Bundesverfassungsgericht ein negatives Urteil über das Klimaschutzgesetz der Bundesregierung gefällt. Dieses sei mit den Grundrechten der »zum Teil noch sehr jungen Beschwerdeführenden« nicht vereinbar, da diese »in ihren Freiheitsrechten eingeschränkt würden«. Denn: »Die Vorschriften verschieben hohe Emissionsminderungslasten unumkehrbar auf Zeiträume nach 2030«. Und: »Von diesen künftigen Emissionsminderungspflichten ist praktisch jegliche Freiheit potenziell betroffen, weil noch nahezu alle Bereiche menschlichen Lebens mit der Emission von Treibhausgasen verbunden und damit nach 2030 von drastischen Einschränkungen bedroht sind. »[22] Die Verfassungsrichter*innen argumentieren hier im Namen der »intertemporalen Freiheits-

21 Europäische Kommission (2021): Europäischer Grüner Deal. Erster klimaneutraler Kontinent werden. URL: https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/european-green-deal_de [13.10.2021].

22 Beschluss vom 24. März 2021. Bundesverfassungsgericht: Verfassungsbeschwerden gegen das Klimaschutzgesetz teilweise erfolgreich. Pressemitteilung Nr. 31/2021 vom 29. April 2021. URL: https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2021/bvg21-031.html [13.10.2021].

sicherung«[23], die sie als Konsumfreiheit interpretieren: Auf einem begrenzten Planeten schränke unser heutiger Konsum den Konsum der jüngeren und kommenden Generationen ein. Und dies geschehe derzeit in unverhältnismäßigem Ausmaß.

Ökologische Politisierung der Freien Darstellenden Künste

Den ökologischen Forderungen an die Darstellenden Künste wird nicht selten mit dem Verweis auf die Kunstfreiheit begegnet. Ganz abgesehen von der Beschränktheit eines solchen Begriffs von Kunstfreiheit, der Klimagerechtigkeit als ein zentrales politisches Problemfeld der Gegenwart schlicht externalisiert, sowie der Ignoranz gegenüber den immer schon bestehenden Einschränkungen der Künste, etwa finanziellen, wird Kunstfreiheit hier als fossile Konsumfreiheit interpretiert. Ohne dem Verfassungsgericht hier zu viel ethisches Gewicht verleihen zu wollen, lässt sich festhalten: Diese einseitige Inanspruchnahme der fossilen Konsumfreiheit wurde vom ihm gekippt! Das politische Gegenüber der heutigen Kunstfreiheit ist nicht die hypostasierte ›Klimaadministration‹, sondern die zukünftige Kunstfreiheit, die sie proaktiv beschneidet.

Es ist den neuen klimaaktivistischen Bewegungen, aber auch der Zäsur durch die Coronapandemie mit zu verdanken, dass sich in den letzten Jahren in diversen Netzwerken und Veranstaltungen der Freien Darstellenden Künste ethische und praktische Antworten auf die Klimakrise bilden. Man denke etwa an die Telegram-Gruppen Artists4Future Berlin und Nachhaltigkeit und Theater (mit derzeit knapp 200 Teilnehmer*innen); das sehr hilfreiche Wiki *Theater und Nachhaltigkeit*; die Kampagne *Let's panic* vom Heimathafen Neukölln in Kooperation mit Extinction Rebellion Berlin; den von Adrienne Goehler und Manuel Rivera gegründeten Fonds Ästhetik und Nachhaltigkeit; die AG Nachhaltigkeit des Bundesverbands der Freien Darstellenden Künste und die AG Materielle Infrastruktur des Bündnisses Freie Szene Berlin; die Hanseatische Materialverwaltung in Hamburg sowie Kunst-Stoffe und Material Mafia in Berlin; das Projekt *Über Lebenskunst* (bereits 2009 bis 2012) und die strukturellen Konsequenzen, die die Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) daraus gezogen haben; das Aktionsnetzwerk Nachhaltigkeit in Kultur und Medien; die Nachhaltigkeitsinitiativen der Kulturstiftung des Bundes (KSB) um Sebastian Brünger; das Institut für Zukunftskultur um Tabea Leukhardt; *baumast. kultur & nachhaltigkeit*; die Festivalreihe *Save the World* unter Leitung von Nicola Bramkamp und viele weitere. In internationaler Perspektive sind insbesondere die freien und institutionellen Initiativen in Großbritannien instruktiv, vertreten etwa durch das *Theatre Green Book*, die Organisation Julie's Bicycle oder das Arts Council England. Aber auch der Blick auf die angrenzenden Künste in Deutschland lohnt sich: So wurde etwa kürzlich das Filmförderungsgesetz unter Nachhaltigkeitskriterien novelliert, wonach Produktionen durch sogenannte Green Consultants begleitet werden müssen. Das Green Touring Network implementiert Kriterien dieser Art in der Popmusik. Der Runde Tisch Museen – Klimaschutz und Nachhaltigkeit auf Initiative des Deutschen Museumsbunds sowie von Museums For Future Deutschland versammelte im Mai 2021 nicht nur wichtige Akteur*innen aus dem Museumsbereich, sondern auch die Bundesministerin

---

23 Ebd.

für Kultur und Medien, den Berliner Kultursenator sowie Vertreter*innen der Länder und Kommunen. Solche Initiativen an der Schnittstelle von Ästhetik und Diskurs einerseits sowie Betrieb, Verwaltung und Politik andererseits gilt es zu unterstützen und, wo noch nicht geschehen, für den Bereich der Freien Darstellenden Künste zu adaptieren.

Man darf nämlich die Rolle der Künste als Motoren der Transformation gesellschaftlicher Denk- und Handlungsweisen nicht unterschätzen: Ein kommuniziertes Bemühen um Nachhaltigkeit wird ausstrahlen und Nachahmung finden. Dabei ist die Auseinandersetzung dies- und jenseits der Bühne entscheidend. Die ästhetische Hinterfragung unserer extraktiven Lebensweise ist ohne praktische Nachhaltigkeitsarbeit unglaubwürdig. Diese Arbeit wird umgekehrt als eine rein betrieblich-administrative verkannt, wenn sie nicht in einen kritischen Nachhaltigkeitsdiskurs gestellt wird. In der Verbindung von Diskurs und Praxis können die freien Theater indes zur Erfindung und Etablierung einer umfassenden Nachhaltigkeitskultur beitragen. Wir müssen alle uns zur Verfügung stehenden Mittel nutzen, und zwar schnell, um die Dekarbonisierung nicht nur unseres Feldes zu beschleunigen und einen gerechten Umgang mit Klimafolgen politisch mitzugestalten.

2 Betriebsökologie, materielle Infrastrukturen und nachhaltige Produktion

Die betrieblichen Verhältnisse der Freien Darstellenden Künste sind in den vergangenen Jahren gerade in puncto sozialer und ökonomischer Nachhaltigkeit kritisch thematisiert und politisch in Angriff genommen worden; in Bereichen wie Antidiskriminierung, Diversität oder Honoraruntergrenzen hat sich seither viel getan. Jüngst kamen Initiativen hinzu, die diese Bereiche sozialer Nachhaltigkeit mit politischen Bemühungen um ökologische Nachhaltigkeit und Klimagerechtigkeit verbinden. Querschnittsartig adressieren sie alle betrieblichen Tätigkeitsfelder von der künstlerischen und kuratorischen Arbeit über die Verwaltung, die Gewerke, das Gebäudemanagement bis hin zum Publikum als Komponenten einer umfassenden Betriebsökologie. Zu ihrer nachhaltigen Transformation müssen dementsprechend auch alle Akteur*innen im Umkreis der Organisationen und Produktionen der Freien Darstellenden Künste koordiniert zusammenwirken.

Das vorliegende Kapitel diskutiert die wichtigsten Initiativen, Techniken und Standards zur nachhaltigen Transformation der ressourcenintensiven Produktionsweisen und ineffizienten Betriebsökologien in den Freien Darstellenden Künsten und reflektiert branchenspezifische Erfahrungen bei der Umsetzung. Die ersten Abschnitte zu Klimabilanzierung, Nachhaltigkeitsmanagement und Gebäuden richten sich vorrangig an Akteur*innen, die institutionelle Prozesse und Infrastrukturen verantworten. Die darauffolgenden Abschnitte zu Kreislaufwirtschaft und nachhaltiger Produktion betreffen vor allem die Planung und Durchführung von Produktionen. Mittelbar sind allerdings alle in der Freien Szene Aktiven von den beschriebenen Maßgaben und Maßnahmen betroffen, sodass elementare Kenntnisse über das Warum und Wie des nachhaltigen Wirtschaftens in den Freien Darstellenden Künsten grundsätzlich nötig werden. Nicht zuletzt ist es aufgrund solcher Kenntnisse möglich, politischen Druck auf Institutionen auszuüben, die sich der ökosozialen Transformation des Feldes bislang noch verschließen oder diese willentlich oder unwillentlich verlangsamen. Viele wieder-

kehrende Argumente gegen eine solche Transformation lassen sich mit den Analysen und Vorschlägen in diesem Kapitel entkräften.

Der vorliegende Abschnitt wird sich auf die Infrastrukturen und Prozesse der Produktion beschränken: Wo liegen die betriebsökologisch relevanten Hebel? Welche Mittel und Kenntnisse sind zu ihrer Betätigung vonnöten? Wie lässt sich nachhaltiges Produzieren in bestehende Abläufe integrieren? Wo müssen die Abläufe selbst verändert werden? Welchen Beitrag können Künstler*innen, Kurator*innen, Gewerke, Verwaltung und Politik leisten? Das Ziel dessen sollte es sein, das Bewahrenswerte an den Freien Darstellenden Künsten durch betriebsökologische Eingriffe zukunftsfähig zu machen, aber auch ein kritisches Bewusstsein für jene Aspekte zu kultivieren, die nicht nur der ökologischen, sondern auch der sozialen, ökonomischen und künstlerischen Nachhaltigkeit zuwiderlaufen und die im Zuge einer solchen Transformation aufgegeben werden sollten. Nachhaltige Innovation bedeutet stets auch Exnovation, d.h. etwas loszulassen, etwas zu vergessen, etwas zu verlernen. Bei der Entwicklung der Freien Darstellenden Künste in den kommenden Jahren und Jahrzehnten wird die anthropogene Klimaerhitzung eine entscheidende Rolle spielen. Diese Transformationen gilt es aktiv zu gestalten und nicht passiv zu erleiden, d.h. Wandel *by design* und nicht *by disaster*.[24]

Klimabilanzierung in Kulturinstitutionen

Der effizienteste Weg zu einer nachhaltigen Betriebsökologie ist ein strategisches Umweltmanagement bzw. eine umfassende Nachhaltigkeitsstrategie. Diese setzen allerdings die Erstellung einer Klimabilanz voraus. Bevor wir die Klimawirkung unserer Organisationen und Produktionen im Feld der Freien Darstellenden Künste reduzieren können, müssen wir wissen, wo überhaupt welche Emissionen anfallen. Das Pilotprojekt *Klimabilanzen an Kulturinstitutionen* der Kulturstiftung des Bundes (KSB) bildet die erste und bislang einzige systematische Studie zu diesem Thema in Deutschland. Die KSB hat 19 kulturelle Einrichtungen unterstützt, ihre Emissionen zu erheben und in einer Bilanz auszuweisen.[25] Mit Kampnagel (Hamburg) und dem Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt a.M.) waren auch zwei Institutionen der Freien Szene mit dabei. Die Studie stützt sich methodisch auf das Greenhouse Gas (GHG) Protocol, den wichtigsten internationalen Standard zur Bilanzierung von Treibhausgasemissionen.[26] Dieser ermittelt die anfallenden Emissionen von Organisationen nach drei Bereichen (*scopes*): Scope 1 umfasst alle Emissionen, die durch Verbrennung fossiler Energieträger innerhalb der

24 S. Sommer, Bernd/Welzer, Harald (2014): Transformationsdesign: Wege in eine zukunftsfähige Moderne. München.

25 S. Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021a): Klimabilanzen in Kulturinstitutionen: Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit/detail/klimabilanzen_in_kulturinstitutionen.html [13.10.2021].

26 In Anlehnung an das Kyoto-Protokoll werden hier die sieben wichtigsten Treibhausgase berücksichtigt und als CO_2-Äquivalente ausgewiesen. Neben Kohlendioxid (CO_2) zählen Methan (CH_4), Lachgas (N_2O), Fluorkohlenwasserstoffe (FKW), perfluorierte Kohlenwasserstoffe (PFCs), Schwefelhexafluorid (SF_6) und Stickstofftrifluorid (NF_3) dazu.

Organisationen selbst anfallen. Dies schließt etwa Heizung und Kühlung, aber auch Kraftstoff für Fahrzeuge ein. Scope 2 enthält die indirekten Treibhausgasemissionen aus dem Bezug von Energie, vor allem in Form von Strom und Fernwärme. Scope 3 versammelt alle anderen indirekten Emissionen von vor- und nachgelagerten Aktivitäten.[27] Diese bilden den (nicht nur) bei Kulturinstitutionen am schwersten zu bilanzierenden Bereich. Hier muss zunächst die Systemgrenze der Organisation bestimmt werden, d.h. jeweils entschieden, welche Faktoren ein- und welche ausgeschlossen werden, wie weit also der betriebliche Einfluss (im Sinne der Bilanz) reicht. Dafür wiederum ist eine Wesentlichkeitsanalyse vonnöten, die sich auch in einem Leitbild niederschlagen kann, welches das Selbstverständnis und den Anspruch der Organisation in puncto Nachhaltigkeit ausweist.

Wie das Gesamtergebnis der KSB-Studie zeigt, bilden die Emissionen der extern bezogenen Energie (Scope 2, 45 %) den größten Teil der Gesamtemissionen, gefolgt von den vor- und nachgelagerten Aktivitäten (Scope 3, 33 %) und den selbst verbrannten Energieträgern (Scope 1, 21 %).[28] Innerhalb des zahlenstärksten Scope 2 bildet wiederum der Stromverbrauch mit 64 % den größten Posten. Dies ist insofern instruktiv, als der Stromverbrauch einen vergleichsweise leichtgängigen Hebel zur Verbesserung der Bilanz darstellt: Eine einfache Umstellung auf Ökostrom senkt die realen Emissionen Richtung null. Entscheidend dabei ist, dass der Anbieter echten Ökostrom liefert, der zu 100 % aus erneuerbaren Energien besteht und unabhängig von konventionellen Stromquellen (insbesondere Kohle und Atom) ist.[29] Allerdings ist der Wechsel für viele Institutionen mit Hürden verbunden: Einige wissen nicht einmal, wer ihren Strom liefert, da dieser über den Träger bezogen wird. Andere sind durch ihre Förderer angehalten, einen bestimmten bzw. den günstigsten Stromanbieter zu wählen, der nicht unbedingt ein Ökostromanbieter ist.

Dass in der KSB-Studie Scope 3 nur an zweiter Stelle steht, mag zunächst verwundern, insofern er den ganzen Bereich der nationalen und internationalen Mobilität enthält.[30] Bei den Institutionen mit einem reisenden Spielbetrieb, die die Mobilitätsemis-

---

27 Bei Kulturinstitutionen umfasst Scope 3 so diverse Bereiche wie die Mobilität von Künstler*innen, Kurator*innen, aber auch von Zuschauer*innen, einschließlich Unterkunft; die Transportlogistik, insofern sie nicht mit betriebseigenen Fahrzeugen geschieht; den Einkauf von Nahrungsmitteln und Getränken im Catering; Büromaterial in der Verwaltung; Baumaterial und Anschaffungen in den technischen Abteilungen; Server- und Cloud-Dienstleistungen; die Wasser- und Abfallwirtschaft; eventbezogene Emissionen, Druckerzeugnisse etc.

28 S. Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021a). 19. Wir beziehen uns hier wie im Folgenden auf das Gesamtergebnis aller 19 Kulturinstitutionen, da die Datenlage zu den zwei freien Theatern nicht ausreicht, um repräsentative branchenspezifische Aussagen zu treffen.

29 Anbieter reinen Ökostroms in Deutschland sind etwa EWS Schönau, Greenpeace Energy, Lichtblick oder Naturstrom. Dabei ist zu beachten, dass sich aus Gründen der ISO-Norm, die dem GHG Protocol zugrunde liegt, die realen Emissionsminderungen durch Ökostrom nicht in der Bilanz niederschlagen.

30 Dabei muss man aber beachten, dass unter den teilnehmenden Kulturinstitutionen diejenigen mit einem reisenden Spielbetrieb in der Minderzahl waren (und ihre Reisen teilweise nicht bilanziert haben). Mit Bibliotheken und Museen waren auch Kulturinstitutionen beteiligt, deren Produktionsweise weniger stark auf Personenverkehr beruht, wie etwa die der Freien Darstellenden Künste.

sionen ihrer künstlerisch Tätigen erhoben haben, liegt diese allerdings klar an erster Stelle.[31] Bei nicht oder nur geringfügig reisenden Spielbetrieben bildet die An- und Abreise des Publikums den bestimmenden Posten – ein Bereich, den die Institutionen nur bedingt erheben und beeinflussen können.[32] Dass die unter Scope 3 bilanzierten Tätigkeiten so stark divergieren, ist allerdings keine Schwäche dieser Studie, sondern die Voraussetzung für eine kontextspezifische Klimabilanzierung, die auf die wesentlichen Unterschiede zwischen den bilanzierenden Institutionen eingeht. Zudem hat die Erfahrung der Initiative Julie's Bicycle, die seit mehr als zehn Jahren mit dem Arts Council die britische Szene breit bilanziert, gezeigt, dass sich die Organisationen in den ersten Jahren ihrer Bilanzierungstätigkeit im zahlenmäßigen Ergebnis kontinuierlich ›verschlechtern‹. Dies spiegelt jedoch nicht die Entwicklung der realen Emissionen wider, sondern vielmehr den fortschreitenden Erfolg bei der Erhebung der Daten, insbesondere in Scope 3: Mehr und mehr Tätigkeiten werden erfasst, mehr und mehr Datenquellen erschlossen. Nach einigen Jahren stabilisiert sich das Niveau der Bilanzierung dann, und die Maßnahmen zur Emissionsreduktion schlagen sich als zahlenmäßiger Fortschritt nieder.

Aufgrund dieser Umstände ist es kaum möglich und wenig sinnvoll, die Kulturinstitutionen untereinander zu vergleichen: Die Unterschiede der Produktionsweisen, aber auch der institutionellen Voraussetzungen (etwa der Gebäude- und Personalstruktur) sind zu groß.[33] Die Zahlen dienen vielmehr dem Selbstvergleich einzelner Institutionen über die Zeit, d.h. dem individuellen Fortschritt. Hierzu sind die kontinuierliche Fortführung und Verbesserung bzw., wo noch nicht geschehen, die Einrichtung der Messtätigkeiten vonnöten. Durch strukturelle Förderung müssen Stellen bzw. Kapazitäten geschaffen werden, die die Erhebung der Kennzahlen sowie das aus ihnen folgende Umweltmanagement professionell aufsetzen und betreuen.[34] Daneben sind Angebote zur Weiterbildung, zur Beratung und Begleitung sowie zum Wissenstransfer zwischen den

31 Dies sind die Schaubühne am Lehniner Platz, die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und das Künstlerhaus Mousonturm mit 86,2 %, 74 % bzw. 62 % der in Scope 3 erhobenen CO_2-Äquivalente.

32 Dies sind das Staatstheater Darmstadt mit 79,4 % und das Staatsschauspiel Dresden mit 56 % der in Scope 3 ermittelten Emissionen. Als Mittel der Analyse und Beeinflussung der Zuschauer*innenmobilität können etwa Befragung und Aufklärung dienen, überdachte Fahrradständer, ein Kultur-Token, der umweltfreundliches Verhalten mit Rabatten belohnt (wie er in Wien existiert), sowie die Verbindung der Theaterkarte mit einem Ticket des öffentlichen Nahverkehrs (welche in einigen Städten wieder abgeschafft wurde). Dabei ist allerdings zu beachten, dass der öffentliche Nachverkehr zwar wesentlich ressourcenschonender ist als etwa das Auto, aber keinesfalls klimaneutral. Auch die U-Bahn fährt gemeinhin mit dreckigem Kohlestrom.

33 Selbstverständlich ist es auch möglich, die Emissionen in CO_2-Äquivalenten auf generische Größen (die Anzahl der Mitarbeiter*innen und Zuschauer*innen, die Quadratmeter Nutzfläche oder die Fördersumme) abzubilden. Ab einer gewissen repräsentativen Breite der Datenerhebung, wie in Großbritannien mit gut 800 bilanzierenden Organisationen, mag dies auch insofern sinnvoll sein, als sich vergleichbare Institutionen vernetzen können und Erfahrungen austauschen. Die Datenlage und Datenqualität in Deutschland lassen solche Vergleiche aber noch nicht zu. S. Julie's Bicycle (2021a): Culture, Climate and Environmental Responsibility: Annual Report 2019–20. URL: https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2021/09/ACE-JB-annual-report-2019-20.pdf [13.10.2021].

34 Insbesondere in kleineren Institutionen ist ein kontinuierliches Nachhaltigkeitsmanagement neben dem laufenden Betrieb derzeit kaum möglich.

Akteur*innen vonnöten, wie sie die KSB vorgelegt hat. Diese sollten fortwährend und für alle Institutionen der Freien Darstellenden Künste bereitgestellt werden, sodass dem Pilotprojekt der KSB eine kontinuierliche Praxis auf breiter Basis folgen kann.

Schon vor dem Pilotprojekt haben sich größere Kulturinstitutionen in Deutschland um ein strategisches Umweltmanagement bemüht, nicht zuletzt die KSB selbst, die sich, wie die Kulturbetriebe des Bundes in Berlin (KBB), bereits Anfang der Zehnerjahre durch das Eco Management and Audit Scheme (EMAS) zertifizieren ließen; kleinere Institutionen wie PACT Zollverein (Essen) sind mittlerweile im Prozess der Einrichtung. 2010 von der Europäischen Union eingeführt, bildet EMAS ein standardisiertes System des Ökomanagements und der Umweltbetriebsprüfung. Mit diesem können Institutionen ihre Umweltwirkungen messen, berichten und von unabhängigen Gutachter*innen prüfen lassen, ihr Umweltmanagement mithin kontinuierlich verbessern. Entscheidend dabei ist, dass die Gutachter*innen zwar den Stand der Entwicklungen feststellen und Verbesserungen anregen, diese aber nicht an ökologischen oder politischen Standards messen. Ein EMAS-Zertifikat belegt das Bemühen um ökologische Nachhaltigkeit, beurteilt aber nicht, ob dieses erfolgreich ist, wie dies etwa bei grünen Gütesiegeln wie dem Blauen Engel oder dem Grünen Knopf der Fall ist. Zudem ist EMAS nicht nur kostenpflichtig, sondern auch vergleichsweise aufwendig, sodass es sich für kleinere Institutionen oft nicht anbietet; nicht zufällig findet man das Signet daher zumeist bei bundesgeförderten Betrieben. Auf kommunaler Ebene bildet das Programm Ökoprofit (Ökologisches Projekt Für Integrierte Umwelt-Technik) eine niedrigschwellige Alternative, die etwa von Kampnagel in Hamburg und dem Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt genutzt wird. Institutionen werden hier in Workshopgruppen, sogenannten Clubs, von lokalen Berater*innen unterstützt, ressourcenschonender zu wirtschaften.

Richten sich diese Programme vor allem an stehende Institutionen von gewisser Größe, so arbeitet das Aktionsbündnis Nachhaltigkeit derzeit an einem frei verfügbaren CO_2-Rechner für die Kultur, der auch von freien Gruppen oder für einzelne Produktionen verwendet werden kann. Dieser basiert auf den Creative Green Tools von Julie's Bicycle, die bereits von mehr als 5.000 Organisationen in 50 Ländern verwendet werden.[35] Mit dem Rechner können Energie- und Wasserverbrauch, Abfall und Recycling sowie Publikumsverkehr, Dienstreisen und Transporte in CO_2-Äquivalenten bilanziert werden. Die Ergebnisse können dann zum einen in eine Umweltstrategie überführt werden, zum anderen zur Reflexion der eigenen Prioritäten dienen. Vom Aktionsbündnis adaptiert, wird der CO_2-Rechner voraussichtlich im März 2022 für Deutschland kostenfrei zur Verfügung stehen. Wie ein Blick auf Großbritannien zeigt, lohnt sich eine solche Selbstanalyse: Mit Unterstützung von Julie's Bicycle und des Arts Council England bilanzieren dort mehr als 800 Organisationen ihre Emissionen und teilen sie miteinander.[36] Aufgrund der Datenqualität und -fülle sowie der transparenten Kommunikation können sich Institutionen in ihrer Nachhaltigkeitsarbeit effektiv vernetzen. Mögen die institutionellen Voraussetzungen jeweils verschieden sein, die praktischen

---

35 S. Julie's Bicycle (2021b): Creative Green Tools. URL: https://juliesbicycle.com/reporting/ [13.10.2021].

36 S. Julie's Bicycle (2021a).

Probleme wiederholen sich und können durch spezifischen Erfahrungsaustausch zwischen Akteur*innen, die vor ähnlichen Herausforderungen stehen, besser angegangen werden.

Die CO_2-Bilanzierung liefert zunächst nur Zahlen. Und wie wir gerade aus dem Umweltbereich wissen, sind Zahlen in alle möglichen Werte übersetzbar und ökonomisch ausbeutbar; man denke an die politische Einrichtung des industriellen Emissionsrechtehandels.[37] Zudem kann der Fokus auf quantitative Indikatoren dazu führen, dass die Dekarbonisierung als eine rein betriebliche Aufgabe verkannt wird; schließlich geht es hier um nicht weniger als einen tiefgreifenden Kulturwandel. Falsch implementiert, mag der administrative Geist dieser zahlenmäßigen Selbstanalyse und Fremdkontrolle die künstlerische Erfindungskraft und die Solidarität zwischen den Akteur*innen im Feld unterlaufen. Dessen unbenommen haben wir ohne Zahlen keinen Maßstab für unsere Bemühungen. Wenn sich die CO_2-Bilanzierung nicht auf breiter Basis durchsetzen wird und aus dieser keine entschiedenen Maßnahmen abgeleitet werden, wird ihr früher oder später eine CO_2-Budgetierung folgen, die der künstlerischen Arbeit in den Freien Darstellenden Künsten einen Rahmen setzt. Und tatsächlich werden sinnvolle und allgemeingültige Leitplanken der ökologisch nachhaltigen Praxis von einigen Akteur*innen der Szene durchaus gewünscht, da der Berufsalltag eine individuelle Auseinandersetzung oft nicht zulässt.

Umfassendes Nachhaltigkeitsmanagement

Wie bereits in der Einführung beschrieben, bilden die Treibhausgasemissionen aber nur einen Teilbereich der ökologischen Problemlage und ökologische Nachhaltigkeit nur einen Teilbereich von Nachhaltigkeit überhaupt. Mit EMAS, Ökoprofit und CO_2-Rechnern werden bestimmte Bemühungen um ökologische Nachhaltigkeit (ggf. vor einem ökonomischen Horizont) erfasst, soziale und kulturelle Nachhaltigkeit bleiben unberücksichtigt. Es ist allerdings kein bloß konzeptueller, sondern auch ein entscheidender politischer Anspruch, dass ökologische, soziale und kulturelle Nachhaltigkeitsbelange systematisch zusammengedacht und gemeinsam angegangen werden – schon allein um keine Konkurrenz zwischen ›grünen‹ und ›roten‹ Agenden aufkommen zu lassen.

Als ein Tool zur Selbstverortung und Strategieentwicklung in diesem ökologischen, sozialen und kulturellen Komplex steht der Deutsche Nachhaltigkeitskodex (DNK) zur Verfügung.[38] Vom Rat für Nachhaltige Entwicklung der Bundesregierung konzipiert, bildet er auch einen Transparenzstandard für die formale Berichterstattung der Nachhaltigkeitsbemühungen, wie sie bereits in einigen Bundesländern und von Bundesbeteiligungsbetrieben gefordert werden. Der DNK besteht aus einem Set von Leistungsindikatoren, die in 20 Kriterien organisiert sind. Diese umfassen neben

37 S. die Forderungen des WWF (2021): EU-Emissionshandel. URL: https://www.wwf.de/themen-projekte/klima-energie/klimaschutz-und-energiewende-in-europa/eu-emissionshandel [13.10.2021].

38 Deutscher Nachhaltigkeitskodex. URL: https://www.deutscher-nachhaltigkeitskodex.de [13.10.2022].

Ressourcen und Emissionen auch Menschen- und Arbeitnehmer*innenrechte, Chancengerechtigkeit oder politisches Engagement. So entspricht der DNK im Wesentlichen den 17 Zielen der Nachhaltigen Entwicklung (SDGs) der Vereinten Nationen. Zudem überschneidet er sich mit dem Anwendungsgebiet der Global Reporting Initiative (GRI), dem internationalen Standard ganzheitlicher Nachhaltigkeitsberichterstattung für größere Unternehmen. Im Unterschied zu dieser ist er allerdings vergleichsweise niedrigschwellig – und kostenfrei. Das online verfügbare System wird von einem Büro sowie externen Mentor*innen und Schulungspartner*innen betreut, alle Berichte werden vor Einreichung auf Vollständigkeit geprüft und mit Feedback beantwortet. Für viele Tätigkeitsfelder gibt es branchenspezifische Leitfäden, so etwa für Hochschulen und Soziokultur.[39] Ein Leitfaden für Kultur, Theater bzw. die Freien Darstellenden Künste steht allerdings noch aus.

Der DNK bildet ein multifunktionelles Tool zur Entwicklung und Verbesserung des internen Nachhaltigkeitsmanagements sowie zur externen Berichterstattung. Die Berichte werden in einer öffentlich zugänglichen Datenbank hinterlegt, die es auch erlaubt, ähnliche Voraussetzungen und Ansätze von Organisationen branchenintern und -übergreifend zu bestimmen und die Akteur*innen so sinnvoll zu vernetzen. Zudem kann der Bericht als gestaltetes PDF ausgegeben und z.B. auf der Webseite der Organisation hinterlegt werden. Hier gilt, wie bei Nachhaltigkeitskommunikation überhaupt, das Gebot der Transparenz: Es geht nicht darum, die Organisation möglichst gut dastehen zu lassen, sondern die eigenen Bemühungen und Widerstände offen zu kommunizieren. Dies schafft öffentliches Vertrauen und ermöglicht die effektive Zusammenarbeit mit anderen gesellschaftlichen Akteur*innen im Sinne der Nachhaltigkeit. Einzelne größere Kulturinstitutionen in Hamburg und Berlin sowie solche, die mehrheitlich vom Bund gefördert werden, werden bereits aufgefordert, ihre Nachhaltigkeitsbemühungen nach einem Standard wie dem DNK zu berichten. Es steht zu erwarten, dass dies mittelfristig zu einer allgemeinen Berichtspflicht ausgebaut und auf kleinere Institutionen ausgeweitet wird. Zu beurteilen, ob diese Bemühungen jeweils zielführend und hinreichend sind, obliegt dabei den betreffenden Rechnungshöfen.[40] Der überzeugende Nachweis von Nachhaltigkeitsbemühungen könnte etwa als eine Bedingung für die Gewährung von Fördergeldern gestellt werden, wie dies in Großbritannien seit 2012 der Fall ist und

39 S. Rat für nachhaltige Entwicklung (2018): Der hochschulspezifische Nachhaltigkeitskodex. URL: https://www.deutscher-nachhaltigkeitskodex.de/de-DE/Documents/PDFs/Leitfaden/2018-05-15-hs-dnk.aspx, Institut für Kulturpolitik/Stiftung Universität Hildesheim (2020): Wirkungsfelder und Kriterien für einen Nachhaltigkeitskodex in der Soziokultur. URL: https://www.deutscher-nachhaltigkeitskodex.de/de-DE/Documents/PDFs/Leitfaden/Soziokultur_Grundgerust_2020.aspx [13.10.2021] sowie Schneider, Wolfgang/Gruber, Kristina/Brocchi, Davide (Hg.) (2021): Jetzt in Zukunft. Zur Nachhaltigkeit in der Soziokultur. München.

40 Dass die Rechnungshöfe dabei nicht nur quantitative, sondern auch qualitative Aspekte beurteilen müssen, die ferner nur mittelbar mit Finanzbuchhaltung zu tun haben, bildet einen der zahlreichen interessanten Paradigmenwechsel, die mit der Nachhaltigkeitsprogrammatik einhergehen. Die deutschen Rechnungshöfe haben sich bereits 2018 zur Agenda 2030 bekannt und ihre eigene Verantwortung bei der Umsetzung herausgestellt. S. Bundesrechnungshof (2018): Bonner Erklärung zur Nachhaltigkeit. URL: https://www.bundesrechnungshof.de/de/zusammenarbeit/landesrechnungshoefe/bonner-erklaerung-zur-nachhaltigkeit [13.10.2021].

in Deutschland gerade mit der Novellierung des Filmförderungsgesetzes in der Filmbranche implementiert wurde. Der Nachweis von Nachhaltigkeitsbemühungen könnte aber auch als Argument für die Bewilligung zusätzlicher Mittel dienen, die nicht nur den Mehraufwand für die nachhaltige Produktion kompensieren. Hier wie an anderen Stellen gilt, dass die zusätzlichen Mittel nicht aus dem ohnehin knappen Kulturbudget kommen dürfen, sondern aus den Budgets anderer Ministerien, wie Umwelt und Wirtschaft, sowie aus den Erträgen der CO_2-Bepreisung, die bekanntlich für die Reinvestition in Klimaschutzmaßnahmen bestimmt sind.

Die Erstellung eines solchen DNK-Berichts ist wie die einer CO_2-Bilanz kein Hexenwerk, macht aber den schon überlasteten Personen und Organisationen im Feld zusätzliche Arbeit. Diese Arbeit muss strukturell und finanziell gefördert werden, statt sie, wie bislang zumeist, an freiwillige Aktivitäten in AGs zu delegieren. Durch Fortbildungen, Austauschformate, zusätzliche Stellen/prozente und allgemein Foren dessen, was man als *carbon literacy* bezeichnet, müssen die Akteur*innen unterstützt werden, ihre Betriebsökologien und Produktionsweisen proaktiv zu transformieren, sie selbst umzugestalten, bevor allgemeine behördliche Vorgaben greifen. Unsere Gespräche mit eben diesen Akteur*innen haben ergeben, dass das Thema persönlich zumeist höchste Priorität hat, betrieblich allerdings wenig Raum. Gezielte Förderung muss diesen Raum schaffen.

Nachhaltige Gebäude

Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland haben eine starke Tradition der Nach- und Umnutzung alter Gebäudesubstanz in den Städten, vor allem der industriellen. Produktionshäuser und Spielstätten wie Kampnagel (Hamburg), Tanzhaus NRW (Düsseldorf), Ringlokschuppen Ruhr (Mülheim), Naxoshalle (Frankfurt a.M.), Theater Rampe (Stuttgart), Uferstudios (Berlin) oder PACT Zollverein (Essen) sind in ehemaligen Bahndepots, Fabrik- oder Lagerhallen untergebracht, die oft große, weitestgehend ungedämmte Boden- und Dachflächen haben – in puncto Energieeffizienz ein Graus. Die Bespielung dieser Orte ist aber nicht nur für das kulturelle Erbe der Freien Darstellenden Künste entscheidend, die sich teilweise aus ihrer gegenkulturellen Besetzung entwickelten. Sie ist auch für die Orte selbst entscheidend, die ohne diese künstlerischen Interventionen vielleicht längst abgerissen oder als *real-estate*-Filetstücke in Bestlage an private Investoren verkauft und so der öffentlichen Nutzung entzogen worden wären. Es besteht hier also eine ethische Spannung zwischen verschiedenen Formen der Nachhaltigkeit: soziale, kulturelle und städtebauliche Nachhaltigkeit auf der einen Seite, ökologische Nachhaltigkeit auf der anderen. Diese Spannung lässt sich nicht leicht auflösen.

Bei der institutionellen Nachhaltigkeitsarbeit spielen die Gebäude eine zentrale Rolle. Sie sind für das Gros der Treibhausgasemissionen in Scope 1 und 2 nach dem GHG Protocol verantwortlich, etwa durch Heizung, Kühlung oder Stromverbrauch. Zudem bedingen und strukturieren sie die Prozesse innerhalb einer Institution, insbesondere auch im Blick auf die ökologische Nachhaltigkeit. Allerdings ist aufgrund der baulichen Differenzen eine institutionenübergreifende Strategieentwicklung schwierig. Au-

ßerdem sind Gebäude recht schwerfällige Hebel der ökologischen Nachhaltigkeitsarbeit: Wirksame Maßnahmen schließen oft teure Umbauten ein, zu deren Finanzierung die Institutionen auf ihre Träger und Förderer in Bund, Ländern und Kommunen angewiesen sind. Daneben gibt es jedoch auch Maßnahmen, die vergleichsweise günstig sind und im laufenden Betrieb implementiert werden können.

Das *Theatre Green Book* zu *Sustainable Buildings* ist der zweite Band einer von Paddy Dillon in Großbritannien entwickelten Publikationsreihe zur ökologisch nachhaltigen Transformation des Theaterbetriebs, die eine hervorragende Orientierung bei Maßgaben und Maßnahmen in den diversen Tätigkeitsfeldern der Darstellenden Künste für unterschiedlichste Kenntnisstände und Ambitionsniveaus bietet – und umsonst im Internet bereitgestellt wird. Die gebäudespezifischen Maßnahmen werden hier in die folgende Hierarchie gebracht: *be lean, be clean, be green*.[41] Es geht also zunächst darum, das Gebäude so zu ertüchtigen, dass weniger Energie (und Material) gebraucht wird (*be lean*). Die noch benötigte Leistung soll des Weiteren durch möglichst effiziente Infrastrukturen erbracht werden, die keine unnötigen Verluste zeitigen (*be clean*). Schließlich soll der unvermeidliche Energiebedarf aus erneuerbaren Quellen bezogen sowie Abfall reduziert und Biodiversität gefördert werden (*be green*). Die Strategie entspricht damit im Wesentlichen der Faustformel der ökologisch nachhaltigen Produktion: vermeiden, verringern, kompensieren bzw. gleich aus regenerativen Quellen beziehen.

Unter den Großprojekten steht die energetische Sanierung der Gebäude, wie sie etwa am Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt a.M.) und am Hebbel am Ufer HAU2 (Berlin) vorgenommen wurde und auf Kampnagel und am Tanzhaus NRW bevorsteht, an erster Stelle. Je nach Gebäudegröße kann eine solche Sanierung sehr kostspielig sein. Kampnagel hat für die Sanierung seiner sechs Hallen unter der Leitung des Architekturbüros Lacaton & Vassal 120 Mio. €, hälftig finanziert vom Bund und der Stadt Hamburg, eingeworben.[42] Das Tanzhaus NRW erhält für die Sanierung und Erweiterung seines Gebäudes in Düsseldorf 18,5 Mio. € von Stadt und Land, wobei 5,65 Millionen für die Sanierung der bestehenden Substanz vorgesehen sind.[43] Andere Theater müssen auf ihre Sanierung warten: So hat das Bezirksamt Neukölln dem Heimathafen auf Anfrage mitgeteilt, das Gebäude sei aufgrund seiner Sonderstellung als einzelnes, unter Denkmalschutz stehendes Theater bei den Sanierungen der Bezirksliegenschaften nicht prioritär; größere Gebäudegruppen wie Verwaltungsgebäude und Schulen seien zuerst an der Reihe.[44]

Bei der energetischen Sanierung liegt das Hauptaugenmerk auf der Gebäudehülle: Wände, Dächer und Böden müssen wärmeisoliert werden, um den Energieaufwand

41 S. Dillon, Paddy (2021b): The Theatre Green Book. Volume 2: Sustainable Buildings. URL: https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/11/GREEN-BOOK-2_00_beta.pdf [08.01.2022].

42 S. Behörde für Kultur und Medien (2019): Modernisierung: Kampnagel neu denken. Erste Ideen für die Sanierung und Weiterentwicklung des internationalen Produktionszentrums vorgestellt. URL: https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/13297704/kampnagel-modernisierung-konzept studie/ [13.10.2021].

43 S. Landeshauptstadt Düsseldorf (2020): tanzhaus nrw soll für 18,5 Millionen Euro modernisiert werden. URL: https://www.duesseldorf.de/aktuelles/news/detailansicht/newsdetail/tanzhaus-nrw-soll-fuer-185-millionen-euro-modernisiert-werden-1.html [13.10.2021].

44 So die künstlerische Leiterin Julia von Schacky im Gespräch.

für Heizung und Kühlung zu verringern. Dem stehen teils Bestimmungen des Denkmalschutzes entgegen, insbesondere wenn es um historische Fassaden geht. Gerade bei Glasfassaden kann auch durch die Verschattung des Gebäudes mit Bäumen oder vorgelagerten Gebäudeteilen viel erreicht werden. Zur Gebäudehülle zählen des Weiteren die Fenster, die oftmals vergleichsweise leicht durch energetisch effizientere ersetzt werden können (mit Zwei- oder Dreifachverglasung, Sonnenschutzbeschichtung etc.). Vor allem bei den großflächigen Industriehallen rentiert sich zudem die Begrünung der Dächer (und Wände), was im Sommer nicht nur kühlt und Regenwasser speichert, sondern durch die Bepflanzung auch CO_2 bindet und ein Habitat für Bienen und andere Insekten bildet.

Beim Verringern der Emissionen im Gebäudeinneren geht es zunächst darum, die Gebäudeteile so voneinander abzugrenzen, dass sie selektiv geheizt oder gekühlt werden können. Auch die Benutzung der Räume bildet einen großen Hebel: So kann die Verhaltensänderung der Mitarbeiter*innen bezüglich des Heizens und Lüftens den Energieaufwand ebenso senken wie die geschickte Positionierung der Arbeitsplätze zu den Heizkörpern. Intelligente Steuerungssysteme der Heizungen und Kühlungen mit Nachtabsenkung in den Büro- und Verwaltungsräumen verringern die Zeiten, in denen überhaupt geheizt oder gekühlt wird. Was den Strom betrifft, sind LED-Beleuchtung und Bewegungsmelder auf den Fluren und Toiletten so hilfreich wie Steckdosen mit An-/Ausschaltern oder Zeitschaltuhren für Bürogeräte, um Standby-Verbräuche zu vermeiden.[45] Zur energieeffizienteren Versorgung dieser Bedarfe kann eine Aktualisierung der betrieblichen Infrastrukturen im Haus sinnvoll sein: Die Verbrennung fossiler Energieträger kann durch Wärmepumpensysteme mit den Quellen Luft, Erde und Wasser oder durch Solarthermie ersetzt werden. Auch Holz- oder Pelletheizungen sowie Fernwärme sind für gewöhnlich effizienter als die Ölheizung. Welche Technik adäquat ist, hängt von der Struktur und Lage der Gebäude ab.

Die Kühlung stellt ein doppeltes Klimaproblem dar, denn Klimaanlagen verbrauchen nicht nur Strom: In der KSB-Studie machen Kältemittelverluste durch Leckagen 11 % der in Scope 1 erhobenen Emissionen aus.[46] Es ist daher sinnvoll, auf die Umweltverträglichkeit von Kältemitteln zu achten und den Einsatz von Klimaanlagen so weit als möglich durch klimaneutrale Kühlung, etwa durch Formen der Beschattung (vorgelagerte Baukörper, Bäume oder Markisen) zu ersetzen. Strom kann zumeist baulich einfach und kostengünstig durch Photovoltaik-Module (PV) auf Dachflächen selbst erzeugt werden. Wenn die Speicherung vor Ort zu aufwendig ist, kann die überschüssige Energie direkt in das Stromnetz eingespeist werden – und so auch anderen eine nachhaltige Lebensweise erleichtern. Gerade der Kühlungsbetrieb ist für die Verwendung des PV-Stroms geeignet, denn dieser wird insbesondere tagsüber im Sommer gebraucht, wenn die Sonne scheint. Grundsätzlich muss man bei infrastrukturellen Maßnahmen am Gebäude das Verhältnis von energetischem Aufwand und Nutzen abwägen. Manchmal ist es ökologisch nachhaltiger, eine bestehende Infrastruktur zu nutzen, bis sie das Ende ihres Lebenszyklus erreicht hat, anstatt sie sofort durch eine neue Anlage zu ersetzen, gerade wenn diese ressourcenintensiv hergestellte Komponenten wie Batterien ent-

45 S. Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021a). 25.

46 Ebd. 18.

hält. Bei ohnehin anstehenden Maßnahmen an Gebäude und Infrastruktur sollte ökologische Nachhaltigkeit das entscheidende Kriterium sein, nicht zuletzt auch mit Blick auf ökonomische Nachhaltigkeit: Durch progressive CO_2-Besteuerung und Ressourcenknappheit werden die Preise für fossile Energieträger auch künftig weiter steigen.

Materielle Infrastruktur und Kreislaufwirtschaft

Die Institutionen und Organisationen der Freien Darstellenden Künste partizipieren jedoch nicht nur an der Gebäude- und Energiewirtschaft, sondern auch an diversen Materialflüssen. Sie beschaffen Material, verarbeiten es und geben es, zumeist in Form von Abfall, wieder ab. Ein großer Teil dieses Materials wird nicht nachhaltig produziert, ineffizient genutzt und so bearbeitet, dass es nicht wieder- oder weiterverwendet werden kann. Neben der Ausstattung von Produktionen gehören insbesondere das Catering mit Speisen und Getränken sowie die Verwaltung und Öffentlichkeitsarbeit mit ihrem Bedarf an Papier und Verbrauchsmaterialien zu den materialintensiven Tätigkeitsbereichen.[47] Aber auch die Beschaffung für Gebäudemanagement und Technik fällt ins Gewicht. Wie schon der betriebswirtschaftliche Begriff der »Beschaffung« selbst anzeigt, geht es hier allein um die Versorgung mit Waren; ihre Erzeugung und Entsorgung bleiben unberücksichtigt – oder vielmehr: Sie werden externalisiert. Selbstverständlich lässt sich Materialwirtschaft auch anders denken: umfassender, integriert und vor allem zirkulär.

Aktuell sind etliche Initiativen bemüht, Prinzipien der Kreislaufwirtschaft in die Produktionsweisen der Freien Darstellenden Künste einzulassen, mithin den Neuwarenbedarf und das Abfallaufkommen zu reduzieren.[48] Mit dem Haus der Materialisierung wurde 2020 ein Dach für verschiedene Initiativen der ökologischen Materialwirtschaft in Berlin errichtet; es versammelt ein Repair-Café, einen Lebensmittelverteiler, Werkstätten für Selbsthilfe und Projektarbeit, einen Lastenradverleih, Gebrauchtmaterialmarkt und Leihladen. Seit etwa zehn Jahren statten die Hanseatische Materialverwaltung und

---

47 Aus Platzgründen konzentrieren wir uns im Folgenden auf Aspekte der Ausstattung. Bei Speisen und Getränken sollte auf regionale und nachhaltige Produktion und vegetarische/vegane Kost geachtet werden. Ein eigener Kompost kann etwa bei betrieblichen Gartenflächen Sinn machen. Zudem können Kantinenbetreiber*innen gerettete Lebensmittel verwenden. Druckerzeugnisse sollten auf ein Minimum reduziert und mit Recyclingpapier gearbeitet werden. Die Digitalisierung der Verwaltung stellt einen großen Hebel dar. Diese schließt im Übrigen auch die Fördermittelgeber mit ein. Der Papieraufwand bei Anträgen und Abrechnungen ist unter Nachhaltigkeitsgesichtspunkten nicht tragbar. Generell bieten grüne Produktsiegel Orientierung bei der Beschaffung.

48 Die AG Nachhaltigkeit des Bundesverbands der Freien Darstellenden Künste erarbeitet derzeit einen entsprechenden Forderungskatalog. Das Bündnis Freie Szene Berlin hat 2021 mit dem Zentrum für Kulturforschung eine »Potentialanalyse zur materiellen Infrastruktur für freie Kulturschaffende in Berlin« durchgeführt, aus der als praktische Resultate eine interaktive Karte von Materialinitiativen sowie eine Online-Materialbibliothek folgen werden. Die Kulturstiftung des Bundes veranstaltete 2021 eine öffentliche Workshop-Reihe mit Materialinitiativen in Berlin, Leipzig und Frankfurt a.M. S. Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021b): Kreislaufwirtschaft im Kulturbetrieb. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/kreislaufwirtschaft_im_kulturbetrieb.html [13.10.2021].

das Kostümkollektiv die Produktionen der Freien Szene in Hamburg bzw. Berlin aus. Die Berliner Kunst-Stoffe wurden als erstes Wiederverwendungszentrum in Deutschland bereits 2006 gegründet. Diese Organisationen sind lokal und überregional gut vernetzt und haben eine große Strahlkraft. Gleichwohl kämpfen sie zumeist ums Überleben und können das Potenzial ihrer Ansätze nicht ausschöpfen. Es braucht eine strukturelle Finanzierung und institutionelle Bündelung der Maßnahmen in geografisch und architektonisch geeigneten Gebäuden sowie digitale Plattformen, die über das lokale Angebot zur nachhaltigen Materialwirtschaft informieren.

Dass sich dies in vielerlei Hinsicht auszahlt, belegt Materials for the Arts (MFTA) in New York City. Seit 40 Jahren mit 4.000 Mitgliedsorganisationen in der Kunst- und Kulturszene sowie der Kreativwirtschaft der Stadt fest etabliert, sammelte die Initiative 2018 Materialspenden im Wert von knapp zehn Millionen Dollar und führte sie einer neuen Verwendung zu – und sparte so 2.737,39 Tonnen CO_2-Äquivalente. 900 Tonnen Material wurden kostenfrei ausgegeben; die einzige Gegenleistung, die von den Empfänger*innen verlangt wird, ist ein Dankesbrief an die Spender*innen.[49] Inspiriert durch dieses Projekt gründeten der Künstler Jens Gottschau und die Ausstatterin Petra Sommer 2013 den gemeinnützigen Fundus Hanseatische Materialverwaltung im Hamburger Oberhafen.[50] Wie MFTA verbindet die Hanseatische Materialverwaltung ökologisch nachhaltige Materialwirtschaft mit Veranstaltungen, Vernetzungs- und Bildungsangeboten und unterstützt sowohl die Kunst- und Kulturszene wie den sozialen und Bildungsbereich durch günstige Materialbereitstellung ganz unmittelbar auch ökonomisch. Durch die zentrale Lage und den Onlinefundus erleichtert sie darüber hinaus die Einbindung des Angebots in den künstlerischen Planungs- und Gestaltungsprozess.

Mit einer jährlichen Basisförderung von nur 10.000 € bei zehn Mitarbeiter*innen und beschränkten Lagerkapazitäten muss sich die Hanseatische Materialverwaltung allerdings auf den Verleih von Mobiliar, Requisiten und Objekten beschränken und von einem Angebot an Bau- und Verbrauchsmaterialien sowie von Kostümen weitgehend absehen, wie sie in Berlin etwa durch die Material Mafia und Kunst-Stoffe sowie vom Kostümkollektiv verliehen bzw. vergeben werden. Die sachgerechte Verwaltung und Pflege so unterschiedlicher Materialien erfordert nämlich jeweils Platz sowie Personal mit besonderen Kenntnissen und Fähigkeiten. Auch hier gilt: Nachhaltiges Wirtschaften reduziert die Kosten für Material, erhöht aber die Ausgaben für Personal. Die Wiederverwertung von Bau- und Werkstoffen setzt zudem besondere Sorgfaltsregeln in der Verwendung voraus: Die Bearbeitung und Montage von Material muss stets so erfolgen, dass sie rückgängig gemacht bzw. demontiert werden kann. Hierzu sind einfache Produktstrukturen und reversible Befestigungsmethoden vonnöten (Schrauben statt Tackern oder Kleben, ggf. eine Anleitung zur Demontage); Bemalungen sollten vermieden werden oder mit Wasserfarben erfolgen, dies erleichtert

49 S. Friends of the Materials for the Arts (2019): 2018 Annual Report. URL: https://www.materialsforthearts.org/wp-content/uploads/2019/09/Friends-of-Materials-for-the-Arts-2018-Annual-Report.pdf [13.10.2021].

50 S. Hanseatische Materialverwaltung: Über uns. URL: https://www.hanseatische-materialverwaltung.de/ueber-uns [13.10.2021].

im Bedarfsfall auch die nachhaltige Entsorgung.[51] Freilich ist nicht jedes Material zur Wiederverwendung geeignet: Pressspan etwa quillt bei Kontakt mit Flüssigkeiten auf und ist fortan unbenutzbar. Um diese Schwierigkeiten zu umgehen, wäre neben der gängigen Bütec-Podesterie eine Grundausstattung mit modularen Bühnenelementen wie Fußböden, Türen, Wänden, Treppen oder Brüstungen vonnöten, wie sie z.B. im Messe- und Gerüstbau üblich ist. Ein überregional verbindlicher Ausstattungsstandard würde auch das nachhaltige Touring der Produktionen erleichtern: Standardelemente könnten schlicht vor Ort geliehen werden. Da einfache Baumaterialien wie MDF-Platten in der Anschaffung so billig sind, werden aus ökonomischen Gründen Bühnenbildelemente bislang nicht selten für den einmaligen Gebrauch am jeweiligen Aufführungsort hergestellt. Dieser Materialwahnsinn muss aufhören.

Ähnlich sieht es bei den Kostümen aus: Die Anschaffung von Fast Fashion (oder Secondhand-Kleidung) ist so günstig und einfach, dass nur wenige freie Produktionen die Fundus nutzen. Dabei haben diese viele Vorteile: So können Kostüme kostenfrei mit sachkundiger Unterstützung ausgewählt und anprobiert werden; sie werden professionell gereinigt und gepflegt; sie können noch während der Produktion ausgetauscht werden (etwa aus künstlerischen Gründen oder bei Umbesetzung); sie werden dauerhaft gelagert und stehen also für Wiederaufnahmen zur Verfügung; Datenbanken erleichtern die Suche und Reservierung. Zudem bieten Fundus nicht nur saisonale Neuware und aktuelle Mode, sondern unterschiedliche Stile und Grade der Abnutzung, Patinierung etc. Das Kostümkollektiv bietet diese Professionalitätsstandards seit 2012 für die Freie Szene in Berlin. Mit einem Haushaltstitel von 40.000 € im Jahr und einer Förderstelle (durch JobCenter und Senat) hat sich die Initiative aus dem prekären Ehrenamt herausgearbeitet und erhält seit 2018 Projektförderung aus dem Haushalt des Kultursenats. Dass der Fundus dennoch mehr genutzt werden könnte, hat laut Leiterin Muriel Nestler mit der schlechten Informationslage der Freischaffenden in Berlin zu tun. Frei produzierende Künstler*innen, welche erst kurz in der Stadt leben oder Berufsanfänger*innen sind, sind schlecht vernetzt und wissen schlicht zu wenig über die materielle Infrastruktur zur nachhaltigen Produktion vor Ort.

Vor diesem Hintergrund sind die Forderungen der Berliner Szene nach einem zentralen Ort nur verständlich, an dem die diversen Initiativen für nachhaltige Kreislaufwirtschaft zusammengeführt und ausgebaut werden können. Die Erfahrung der Hanseatischen Materialverwaltung belegt die Wichtigkeit der zentralen Lage, die sowohl die Logistik des An- und Abtransports von Material erleichtert als es auch begünstigt, dass Künstler*innen vorbeischauen, um sich zu Konzepten anregen zu lassen und sich untereinander zu vernetzen. Ein solcher Ort sollte im Wesentlichen alle Gewerke versammeln, die auch in den Stadt- und Staatstheatern zu finden sind, zumindest aber einen Material- und Kostümfundus sowie die Ausleihe von modularen Bühnenelementen und Tech-

51 S. Dillon, Paddy (2021a): The Theatre Green Book. Volume 1: Sustainable Productions. URL: https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/06/GREEN-BOOK-1_SHORT-Beta-issue_c.pdf [13.10.2021]. 46.

nik, die durch kundiges Personal gewartet werden.[52] Zudem sollte eine solche Institution über ausreichend Lagerstätten für Ausstattung verfügen, sodass etwa Bühnenbilder nach Aufführungsserien nicht entsorgt und später im Fall von Wiederaufnahmen neu hergestellt werden müssen. Für eine effiziente Nutzung ist des Weiteren ein gut gestaltetes und gepflegtes Onlineportal vonnöten, das die relevanten Informationen bereitstellt und die Bestände der Fundus in einer »Material-Bibliothek« abbildet.

Ein solches Zentrum der materiellen Infrastruktur für die Freien Darstellenden Künste wäre sicher für viele Städte und Regionen wünschenswert und effektiv im Sinne der ökologischen Nachhaltigkeit.[53] Aber auch der ökonomischen Nachhaltigkeit ist es zuträglich: Die Institutionen und Organisationen der Freien Szene müssten dann selten genutzte Komponenten von Ausstattung oder technischem Equipment nicht individuell anschaffen, aufbewahren und warten, sie könnten diese schlicht mit anderen teilen. Den Künstler*innen könnte man die Nutzung eines solchen Zentrums etwa durch eine Gratis-Mitgliedschaft (auf Zeit) erleichtern, die mit einer Projektförderung gewährt wird. Die ökologischen Gewinne ließen sich analog zur Bilanz des MFTA in NYC in CO_2-Äquivalenten ausweisen.

Nachhaltige Produktion

Eine materielle Infrastruktur wie die beschriebene erleichtert das ökologisch nachhaltige Produzieren in den Freien Darstellenden Künsten ungemein und etabliert es strukturell als neue Normalität. Produktionen können aber auch bis dahin schon nachhaltig wirtschaften – und tun dies bereits in vielen, oft auch künstlerisch sehr interessanten Fällen.[54] Grundsätzlich gilt auch hierbei die Faustformel: vermeiden, verringern, kompensieren. Dies bedeutet, dass zunächst die ressourcenintensiven Aspekte und Elemente einer geplanten Produktion auf ihre künstlerische Wesentlichkeit geprüft und nach Möglichkeit durch eine andere Lösung obsolet gemacht werden sollten. Der künstlerisch notwendige Ressourcenaufwand sollte dann auf eine möglichst effiziente Weise gedeckt werden. Unvermeidliche Emissionen von Treibhausgasen oder ihren Äquivalenten soll-

52 Einzelne Städte und Bezirke verfügen bereits über eine öffentliche Technikausleihe für die Freie Szene. Diese ist aber oft nicht gut betreut, die Geräte sind nicht gewartet, sodass sich die Künstler*innen lieber selbst versorgen.

53 Die Bemessung des Versorgungsradius gilt es den jeweiligen Bedingungen anzupassen. Für große Städte könnten mehrere Zentren nötig sein. Ländliche Regionen müssten prüfen, ob ein gemeinsames Zentrum in puncto Transportlogistik ökologisch rentabel ist.

54 Man denke hier etwa an die Arbeit der Künstler*innen- und Architekt*innengruppe *raumlaborberlin*, deren Ästhetik und Strategien schon seit vielen Jahren das präfigurieren und künstlerisch umsetzen, was im Folgenden als Maßgaben und Maßnahmen einer nachhaltigen Produktionsweise diskutiert wird. Künstlerische Ansätze sind freilich höchst spezifisch und können nicht übertragen, geschweige denn verordnet werden. Eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Herausforderungen der Nachhaltigkeitsprogrammatik wird aber zur Diversifizierung und Erweiterung der künstlerischen Ansätze sowie zur Erfindung neuer Ansätze führen, mithin auch der kulturellen Nachhaltigkeit zuträglich sein.

ten schließlich kompensiert bzw. durch regenerative Energiequellen gesenkt werden.[55] Auf diesem Weg ist es möglich, nach dem Net-Zero-Standard klimaneutral zu produzieren, d.h. durch systematische Verbesserung der Umweltleistung im Zuge einer Produktion nur Emissionen zu verursachen, die an anderer Stelle wieder gebunden werden können. Im Rahmen der aktuellen Strukturen von Produktion und Förderung ist ein solches Modell nur bedingt umsetzbar. Es bedarf einer Reorganisation des künstlerischen Prozesses und seiner Rahmenbedingungen, wie sie im Folgenden dargestellt wird.

Das *Theatre Green Book* zu *Sustainable Productions* (TGB) bietet hier einen hervorragenden Leitfaden, der trotz seiner UK-Spezifik auch in Deutschland sehr gut anwendbar ist.[56] Er beschreibt die Bedingungen, Strukturen und Abläufe ökologisch nachhaltiger Produktionen für drei Ambitionsniveaus – *baseline*, *intermediate* und *advanced* – und schlägt entsprechende Ziele vor. Entscheidend dabei ist zunächst, dass die Nachhaltigkeitsagenda von vornherein und für alle Mitarbeitenden etabliert wird; sie kann nur als eine allgemeine Voraussetzung der Produktion gelingen. Das TGB empfiehlt dafür eine Produktionsvereinbarung, die von allen Mitarbeitenden unterzeichnet wird. Sodann werden den drei Ambitionsniveaus entsprechende Maßgaben und Maßnahmen für diverse künstlerische Tätigkeiten und Gewerke formuliert, die alle auf dem Grundsatz beruhen, den Lebenszyklus der Elemente bei minimalem Ressourcenaufwand auszureizen und mithin Neuanschaffungen und Abfall zu reduzieren. Hierzu ist eine enge interne und externe Vernetzung der Freien Szene vonnöten sowie ein elastischer künstlerischer Ansatz: Denn ein gleichsam theoretisch im Atelier entworfenes Bühnenbild wird nicht so nachhaltig zu produzieren sein wie ein Ausstattungskonzept, das von dem ausgeht, was vor Ort verfügbar ist. Es geht hier im Grunde um so etwas wie eine materielle Heteronomie der Künste im Sinne der ökologischen Reziprozität. Das lokale Angebot zur materiellen Umsetzung sollte Bedingung der künstlerischen Erfindung sein. Elastizität ist allerdings auch bei der zeitlichen Planung der Produktion nötig: Der nachhaltigste Beschaffungsweg ist oft nicht der schnellste (oder der günstigste). Dies muss durch bewegliche Produktions- und Abrechnungszeiträume seitens der Häuser und Fördermittelgeber ermöglicht werden. Zudem sollte die künstlerische Entwicklung der Produktion vorausschauend und konsequent erfolgen, um etwa Last-Minute-Käufe mit individuellem Expressversand zu vermeiden.

---

55 S. Dillon, Paddy (2021a). 46. Die Politik der finanziellen Kompensation von negativen Umweltwirkungen ist umstritten. Insbesondere in finanzkräftigen Wirtschaftszweigen führt sie nämlich dazu, dass auf das Vermeiden und Verringern nicht genügend Zeit und Aufmerksamkeit verwendet wird – schließlich lässt sich das Ziel der Klimaneutralität formal durch den Kauf von Zertifikaten leichter erreichen. Dabei sind die Standards der Zertifikate ebenso umstritten wie manche ökologischen Maßnahmen zur CO_2-Bindung, etwa die Aufforstung. Wenn hier im Sinne des vorherrschenden Diskurses von Kompensationsleistungen die Rede ist, soll dies Organisationen ermuntern, sich über ihren ökologischen Handabdruck, d.h. über ihre positiven Umweltwirkungen, Gedanken zu machen. Die kommerziellen Angebote bieten dabei zumeist nicht die beste Lösung.

56 Das NT Gent hat diesen Leitfaden bei der Produktion *Grief & Beauty* angewendet und erarbeitet in der Folge eine Adaption für den belgischen Kontext, ein »Flemish toolkit«. Eine solche Adaption wäre auch für Deutschland sinnvoll. S. NT Gent (2021): The Theatre Green Book. URL: https://www.ntgent.be/en/news/the-theatre-green-book [13.10.2021].

Die einzelnen Maßnahmen und Abläufe in den künstlerischen und technischen Tätigkeitsfeldern sind ebenso divers wie diese Felder selbst (und im TGB in mustergültiger Weise detailliert dargestellt), gemeinsam ist ihnen jedoch der organisationale Mehraufwand. Durch die systematische Externalisierung von Folgekosten bildet das Einkaufen und anschließende Wegwerfen von Neumaterialien noch immer die zeitlich und finanziell effizienteste Lösung. Nachhaltige Alternativen erfordern mehr Zeit und Planungskapazitäten, von der Beschaffung und Bearbeitung des Materials bis zur Lagerung und Zuführung zu einer sinnvollen Nachnutzung oder verantwortlichen Entsorgung. Dabei wird der Kostenaufwand aber nicht notwendig erhöht: Ökologisch nachhaltige Produktionen geben mehr Geld für Personal und weniger für Materialien aus und tragen so zur sozialen Nachhaltigkeit bei. Dies muss sich auch in den Förderrichtlinien und -programmen abbilden: Mag die Sachmittelförderung zum initialen Aufbau nachhaltiger Strukturen sinnvoll sein, sollte der Fokus der Förderung (nach diversen Gesichtspunkten der Nachhaltigkeit) klar auf Personen liegen.

Diese Personen müssen freilich in puncto nachhaltiger Produktion informiert, unterstützt, vernetzt und weitergebildet werden. Hierzu sind Angebote wie das *Theatre Green Book*, das KSB-Pilotprojekt und die Veranstaltungen und Weiterbildungen des Aktionsnetzwerks Nachhaltigkeit vonnöten. Sie sollten aber um die strukturelle Förderung von Spezialist*innen zur nachhaltigen Begleitung von Produktionen ergänzt werden – Green Consultants, wie sie bereits in der Filmbranche breit zum Einsatz kommen. Zudem ist eine zentrale Anlaufstelle nötig, ein koordinierendes Büro oder Desk, die ortsspezifische Informationen zur nachhaltigen Produktion sammeln und bereithalten, in Person und online. Das hervorragende Wiki *Theater und Nachhaltigkeit* kann hierzu als Modell dienen;[57] es ist allerdings weder regional spezifisch, noch werden die Initiator*innen entlohnt. So entscheidend der Einbezug bestehender Initiativen und Organisationen bei der Einrichtung und Ausrichtung solcher Plattformen ist, so wenig kann der grundrechtlich garantierte Schutz der Lebensgrundlagen künftiger Generationen an unbezahlte Überzeugungstäter*innen delegiert werden. Zudem stellt sich die Brecht'sche Frage: *Who trains the trainer?* Green Consultants für die Freien Darstellenden Künste müssten zunächst spezifisch aus- und weitergebildet werden. Bestehende Weiterbildungsangebote wie das zum*r Nachhaltigkeitsmanager*in Kultur und Medien bei Tabea Leukhardts Institut für Zukunftskultur und das zum*r Transformationsmanager*in Nachhaltige Kultur des Aktionsnetzwerks Nachhaltigkeit sind kostenpflichtig und nicht vollumfänglich förder- bzw. erstattungsfähig. Und freilich sind auch die Hochschulen gefragt, die Maßgaben und Maßnahmen nachhaltiger Produktion in den Freien Darstellenden Künsten prominent in ihre Curricula einzubetten; hier gibt es noch viel zu tun.

57 S. Wikipedia: Theater und Nachhaltigkeit. URL: https://theaternachhaltig.miraheze.org/w/index.php?title=Hauptseite&oldid=292 [13.10.2021].

Infrastrukturen gehen nicht auf die Straße

Es ist in diesem Kapitel viel von Maßgaben und Maßnahmen, Regeln und Normen, dem Betrieb und seinen Infrastrukturen die Rede. Oben wurde argumentiert, dass Dekarbonisierung und Klimaneutralität nicht als betrieblich-administrative Probleme der Kultureinrichtungen versachlicht werden dürfen; es geht hier vielmehr um die Erfindung einer umfassenden Nachhaltigkeitskultur, zu der die Freien Darstellenden Künste insbesondere durch ihre ästhetische und konzeptuelle Kraft beitragen können. Wie geht das zusammen – die strukturelle Verbesserung des regelförmigen Betriebs mit der Erfindung von Lebenskünsten auf einem beschädigten Planeten?[58] Es gehört zu den durchaus irritierenden Besonderheiten des klimapolitischen Diskurses, dass sich progressive Forderungen größtenteils auf normative Rahmenwerke politischer Institutionen, wie der Vereinten Nationen, der Bundesregierung und neuerdings sogar des Bundesverfassungsgerichts, beziehen. Und doch muss man fragen: Wie viel institutionelle Normativität braucht die Nachhaltigkeitsbewegung in den Freien Darstellenden Künsten? Und wie viel verträgt sie?

Diese Fragen können nur in der Praxis beantwortet werden. Klar ist, dass ökologische Belange mit intersektionaler Sensibilität in den Betrieb eingelassen und normalisiert werden müssen. Nachhaltiges Wirtschaften darf nicht die engagierte Ausnahme bilden, die mit einem Gütesiegel oder Preis belohnt wird – sie muss zum Standard werden, demgegenüber sich nicht nachhaltiges Verhalten zu verantworten hat. Zur Durchsetzung eines solchen Standards sind Gesetze und Verordnungen das staatsdemokratische Mittel der Wahl. Es dürfte unstrittig sein, dass die Erhitzung des Planeten ohne Verbote nicht zu begrenzen sein wird. Auch die Klimafolgenanpassung erfordert staatliches Handeln, sodass sie nicht nur jenen gelingt, die sich diese privat leisten können. Und doch muss man aufpassen, die Programmatik der Nachhaltigkeit nicht allein in der Strukturarbeit, geschweige denn der politischen Delegation aufgehen zu lassen.

Es braucht ein radikales Umdenken im Geiste der Solidarität mit Menschen und Nichtmenschen. Es braucht Foren, in denen *anders* zusammen gedacht wird. Es braucht Orte eines kollektiven Probehandelns, das nicht minder real ist. Es braucht neue Kontaktzonen zwischen den Künsten, den Wissenschaften und gesellschaftlichen Bewegungen. Es braucht künstlerische Formen einer transdisziplinären Forschung, die nicht nur den Kreis dessen erweitern, was wir unter (den einzelnen) Künsten verstehen. Eine Schule des Lernens und Verlernens im Sinne der Erfindung und Einübung ressourcenextensiver Lebensweisen und ökologischer Sozialität. Hierzu sind spezifische Förderungen vonnöten, wie sie etwa Adrienne Goehler mit ihrem Projekt eines Fonds für Ästhetik und Nachhaltigkeit anstrebt. Wichtiger noch ist ein ökonomisches Umfeld, in dem diese Beziehungen und Formate jenseits der disziplinären Kunstförderung entwickelt werden können, ohne der Existenznot ausgesetzt zu sein, wie es etwa durch das bedingungslose (oder das künstlerische) Grundeinkommen bzw. Grundauskommen gegeben wäre. Auch dieses bildet eine Voraussetzung für die nachhaltige, zugleich

58 S. Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Bubandt, Nils (2017): Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene. Minneapolis.

zielgerichtete und ergebnisoffene Entwicklung ökosozial engagierter Projekte in den Freien Darstellenden Künsten.[59]

Gleichwohl müssen wir auch in und mit den bestehenden Strukturen arbeiten und sie so weit als möglich nachhaltig transformieren, um sie zukunftsfähig zu machen. Ein Blick nach Großbritannien zeigt, wo Deutschland in ein paar Jahren stehen könnte. Untersteht dem dortigen Arts Council jedoch das Gros der kulturellen Einrichtungen des Landes, liegt die Kulturhoheit in der föderalen Bundesrepublik bei den Ländern. Es bräuchte eine koordinierte Initiative von Bund, Ländern und Kommunen, um tragfähige Nachhaltigkeitskriterien – allgemein, kontextsensibel und fair – so einzuführen, dass keine regionalen Standortnachteile entstehen.

Leitfäden für nachhaltige Produktion[60]

- Wikipedia: Theater und Nachhaltigkeit: https://theaternachhaltig.miraheze.org/w/index.php?title=Hauptseite&oldid=292 [13.10.2021].
- Dillon, Paddy: The Theatre Green Book. Volume 1. Sustainable Productions: https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/06/GREEN-BOOK-1_SHORT-Beta-issue_c.pdf
- Julie's Bicycle: Creative Green Tools: https://juliesbicycle.com/reporting/
- EnergieAgentur NRW: EVENT.rechner: http://energieagentur.co2calc.simplethings.de/calculator-secure?t=1446029450.
- Kulturstiftung des Bundes (KSB): Handlungsempfehlungen und Maßnahmen für nächste Schritte: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/Klimabilanzen/210526_KSB_Klimabilanzen_Publikation.pdf. 24ff.
- Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (BMU): Leitfaden für die nachhaltige Organisation von Veranstaltungen: https://www.bmu.de/fileadmin/Daten_BMU/Pools/Broschueren/veranstaltungsleitfaden_bf.pdf
- Kulturstiftung des Bundes (KSB): EINFACH MACHEN! Ein Kompass für ökologisch nachhaltiges Produzieren im Kulturbereich: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/content_stage/emas/Kompass-fuer-nachhaltiges-Produzieren-im-Kulturbereich-2020-KSB.pdf
- Umweltbundesamt: Der Weg zur treibhausgasneutralen Verwaltung. Etappen und Hilfestellungen: https://www.umweltbundesamt.de/publikationen/der-weg-zur-treibhausgasneutralen-verwaltung
- Engagement Global/GIZ: Kompass Nachhaltigkeit – Webportal zur nachhaltigen öffentlichen Beschaffung: https://www.kompass-nachhaltigkeit.de/
- Kunst-Stoffe: Wiederverwendung stärken & Materialkreisläufe schaffen. Gebrauchtmaterialzentren als Baustein kommunaler Ressourcenpolitik: https://kunst-stoffe-berlin.de/wp-content/uploads/2019/07/Handreichung-Gebrauchtmaterialzentrum.pdf

59 S. Kapitel 3 dieser Studie, insb.: *Für die Förderung einer nicht nur ökologischen Nachhaltigkeit*.

60 Alle folgenden Webseiten wurden am 13.10.2021 geprüft.

3 Mobilität, Prekarität und Förderpolitik

Keine Veranstaltung kommt ohne den Transport und die Reiseaktivität von Menschen, Objekten, Gütern zustande, und über den Konnex von Mobilität und ökologischer Nachhaltigkeit nachzudenken heißt, auch die Treibhausgasemissionen zu berücksichtigen, die die erforderlichen (und manchmal nicht ganz so erforderlichen) Fortbewegungen bei der Erarbeitung einer Inszenierung, eines Spielplans oder Festivalprogramms verursachen. Addiert man die Wegstrecken, die alle Komponenten zurücklegen, damit Veranstaltungen überhaupt stattfinden können, wird man vermutlich staunen über die Menge der CO_2-Emissionen, die dabei zusammenkommt: Requisiten, die weite Wege hinter sich haben, bevor sie in einem Laden zu kaufen sind und dann von dort erst zum Probenraum, später zum Theater gefahren werden; Dinge, die im Internet bestellt und über teils weite Strecken angeliefert werden; Rohstoffe, die für den Bau eines Bühnenbilds transportiert werden; und Menschen, die anreisen, um als Künstler*innen miteinander zu proben, um als Kurator*innen eine Arbeit für die potenzielle Einladung zu begutachten, als Kritiker*innen oder Wissenschaftler*innen über eine Performance zu schreiben oder als Zuschauer*innen eine Aufführung zu erleben.[61]

All diese Aspekte spielen beim Mobilitätsverhalten in den Darstellenden Künsten eine wichtige Rolle. Die aktuellen Debatten, die sich mit der Transformation zu ökologischer Nachhaltigkeit beschäftigen bzw. mit den Beiträgen, die Künstler*innen, Spielstätten und Festivals der Freien Szene leisten müssen, wenn die Auswirkungen des Klimawandels noch irgendwie beherrschbar bleiben sollen, verengen den Blickwinkel jedoch oft, indem sie sich hauptsächlich auf die Dienst- und Gastspielreisen konzentrieren. Sie tun dies aus nachvollziehbarem Grund: In der Freien Szene ist die Notwendigkeit von Reisen und Touring nämlich strukturell bedingt. Ein Weniger oder gar Ende des bisherigen Mobilitätsverhaltens riskiert harte Einschnitte, und infrage steht mithin, wie sich klimapolitisch notwendige Veränderungen einerseits auf die Produktions- und Präsentationsweisen, andererseits auf die künstlerisch-ästhetischen Entwicklungen in der Freien Szene auswirken könnten. Diese Fragen sorgen derzeit für viel Verunsicherung, Ratlosigkeit und Überforderung und sollen darum – auch wenn Teile des Feldes somit weiterhin im Hintergrund bleiben – das Zentrum des Kapitels bilden.[62] Worin bestehen also die Herausforderungen und wie lässt sich ihnen begegnen?

Reisen und prekäre Existenz

Im Jahr 2020 unterstützte die Kulturstiftung des Bundes (KSB) in einem Pilotprojet 19 deutsche Kunst- und Kulturinstitutionen dabei, für 2019, das Jahr vor dem Beginn der

61 In Arbeit ist die Aktualisierung des *Green Mobility Guide* von Julie's Bicycle. Darin finden sich Hinweise zu all diesen Faktoren und ihren Transformationsmöglichkeiten. S. außerdem Aurora Nova – International Theatre Booking GmbH: Sustainable Touring Toolbox: https://toolbox.sustainability-lab.eu [13.10.2021].

62 Nicht im Fokus stehen damit die Zuschauer*innenmobilität, Arbeitswege der Mitarbeiter*innen, Dienstleisterlogistik, Transportemissionen etc.

pandemischen Verbreitung des Coronavirus SARS-CoV-2, ihre Klimabilanz zu erstellen und den eigenen CO_2-Fußabdruck zu ermitteln.[63] Im Frühjahr 2021 wurden die erhobenen Daten in einer Dokumentation veröffentlicht[64], und vielleicht deutlicher als vermutet zeigen sie, dass in Scope 3[65] die Mobilität bei den meisten beteiligten Spielstätten zu den Hauptemittenten gehört.[66] Eines der am Pilotprojekt beteiligten Theater, die Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin, fand durch die Klimabilanzierung sogar heraus, dass ihre Gastspielreisen, wie der Direktor Tobias Veit sagt, die »größte Klimasünde«[67] darstellen. Insgesamt vier Millionen Meilen seien sie 2019 geflogen, um ihre Produktionen überall auf der Welt zu zeigen.[68]

Die Größenordnung der Gastspielreisen von Stadt- und Staatstheatern oder Opern- und Konzerthäusern erreichen in der Freien Szene nicht viele. Die meisten Künstler*innen sind mit Produktionen unterwegs, deren Ausstattung in wenige Koffer oder Kisten passt, und oft bewegt sich nur eine überschaubare Anzahl an Menschen von einem Ort zum nächsten. Auch die zurückgelegten Strecken sind in der Regel kürzer. Während z.B. *Hamlet*, ein Exportschlager der Berliner Schaubühne, seit der Premiere im Sommer 2008 in beinah 30 Städten und auf so gut wie allen Kontinenten zu Gast war,[69] enden die Reisen von Arbeiten der Freien Szene häufig bereits in einem anderen Bundes- oder angrenzenden Nachbarland. Zu den wenigen, deren Touring-Verhalten ähnlich rege sein dürfte, gehören die bekannteren Vertreter*innen der Freien Szene – wobei ihre rege Reiseaktivität nicht nur eine Konsequenz ihrer Bekanntheit ist. Es ist auch umgekehrt: Ihre Bekanntheit verdankt sich ihren Gastspielen. Oder ihren Kooperationen mit Stadt- und Staatstheatern,[70] die ihnen das Produzieren in einem Maßstab

63 Die beteiligten Institutionen waren: Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Kampnagel (Hamburg), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt a.M.), Kunstverein Hannover, Lenbachhaus (München), Museum Folkwang (Essen), Saarländisches Staatstheater (Saarbrücken), Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Staatsschauspiel Dresden, Staatstheater Darmstadt, Stadtbibliothek Berlin-Pankow, Stadtbücherei Norderstedt, Zentrum für Kunst und Medien (Karlsruhe).

64 S. Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021a).

65 Zur Erklärung der Scopes s. Kapitel 2 dieser Studie, insb.: *Klimabilanzierung in Kulturinstitutionen*.

66 In einigen Fällen, bei Kampnagel (S. 31) oder der Schaubühne am Lehniner Platz (43), werden die Gastspiele unter Dienstreisen subsumiert, beim Mousonturm (33), Staatsschauspiel Dresden (47) oder Staatstheater Darmstadt (49) hingegen separat von den An- und Abreisen der Mitarbeiter*innen und Besucher*innen geführt, sodass bei Kampnagel und der Schaubühne nicht klar erkennbar wird, wie sich die Gastspiele prozentual zu anderen Reisen verhalten. S. ebd.

67 Opfer und Täter – Kultur im Klimawandel (2021). In: aspekte – die Kultursendung im ZDF vom 23.07.2021. URL: https://www.zdf.de/kultur/aspekte/klimawandel-nachhaltigkeit-kultur-100.html [13.10.2021]. Minute: 9:17.

68 Veit, Tobias (2021): Die Gastspiele sind das Problem. CCB Magazin vom 13.09.2021. URL: https://www.creative-city-berlin.de/de/ccb-magazin/2021/9/13/tobias-veit-die-gastspiele-sind-das-problem/?theme=all&category=film-rundfunk& [13.10.2021].

69 Gastspiele von *Hamlet* (Regie: Thomas Ostermeier, UA: 07.07.2008, Epidaurus Festival, Athen) s. Schaubühne am Lehniner Platz Berlin. URL: www.schaubuehne.de/de/produktionen/hamlet.html?m=318 [13.10.2021].

70 Zwischen 2011 und 2021 förderte allein die KSB über 100 Kooperationen in Form von Residenzprogrammen zwischen freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern, darunter auch Stadt- oder Staatstheatern. S. Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021c): Doppelpass – Fonds für Koopera-

ermöglichen, der sie für namhafte und von der medialen Öffentlichkeit beachtete Festivals oder Häuser attraktiv macht. Im Performancetheater ist das u.a. die Gruppe *Rimini Protokoll*, die gleich auf der Startseite ihres Internetauftritts mit der langen Liste an Städten wirbt, die sie in Deutschland, Europa und weltweit »jetzt«, »im nächsten Monat« und »demnächst« ansteuert.[71]

Die Mehrheit der Künstler*innen in der Freien Szene wird ihre jährlichen Gastspielreisen indes an ein bis zwei Händen abzählen können, und das zeigt, dass es auch beim Thema Mobilität schwierig ist, von *der* Freien Szene zu sprechen bzw. *die* Freie Szene über einen Kamm zu scheren. Wie im Stadt- und Staatstheater gibt es hier Menschen und Produktionen, die viel, und andere, die wenig reisen. Die mitunter kursierende Annahme, in *der* Freien Szene fielen die Reisen emissionstechnisch kaum ins Gewicht,[72] ist jedenfalls nicht richtig. Ihr gesamtes Reiseaufkommen ist keineswegs eine Lappalie. Im Gegenteil ist Mobilität, das belegen die Ergebnisse des Pilotprojekts der KSB, ein wesentlicher Faktor. Lässt man einmal die An- und Abreisen der Zuschauer*innen beiseite (die sich im Übrigen nicht immer auf wenige Fahrradkilometer oder Busstationen in innerstädtischen Bereichen und, etwa bei Festivalbesuchen, nicht ausschließlich auf Fahrten zu Land beschränken), sind da die vielen Dienstreisen, die unternommen werden, um künstlerische Arbeiten zu sichten und Theaterschaffende zu treffen, um Kooperationen anzubahnen, zu planen und zu pflegen oder um Gastspiele vorzubereiten. Schon diese Fortbewegungen schlagen zu Buche, sie sind jedoch keine Spezifik der Freien Darstellenden Künste. Zu deren Eigenheiten gehört allerdings, dass viele Menschen und Produktionen reisen *müssen*, um ihre Existenz zu sichern.

Es gibt mit anderen Worten einen kausalen Zusammenhang zwischen Mobilität und prekärem Dasein, der zum einen gerade die Theaterschaffenden in Selbstständigkeit mit unregelmäßigem, unsicherem, niedrigem Einkommen betrifft, mit geringfügiger sozialer Absicherung und einer fehlenden Altersvorsorge. Dieses Leben erzwingt ein Geldverdienen in heterogenen Kontexten und folglich ein betriebsames Hin und Her zwischen zahlreichen Orten: Orte, an denen man wohnt, an denen man eine Residenz hat, einen Auftritt, Freund*innen oder Familie; Orte, an denen man probt, einen Workshop leitet oder ein Seminar unterrichtet, an denen man auf ein Podium eingeladen ist oder zu einem Vortrag; Orte, an denen man einem Brotjob nachgeht und an die man zur Erholung fährt. Viele Theatermachende reisen, weil sie ihren Lebensunterhalt nicht mit Theatermachen allein verdienen können – und bei der Beantwortung der Frage, wie sich die Mobilität in den Freien Darstellenden Künsten weniger klimabelastend gestalten lässt, wird man an dieser Verwicklung von Ökologischem und Ökonomischem nicht länger vorbeisehen können. Die Forderung nach dem künstlerischen Grundeinkommen – oder wie

tionen im Theater. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/doppelpass_fonds_fuer_kooperationen_im_theater.html [13.10.2021].

71 *Rimini Protokoll*. URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/ [13.10.2021].

72 S. etwa Schreiber, Falk: »Die Frage ist, inwiefern Reisen emissionspraktisch ins Gewicht fällt. Das ist in der Regel dort der Fall, wo Mobilität zentral im Arbeitsalltag ist. Was im Theater allerdings gar nicht zutrifft […].« Schreiber, Falk (2020): Die unsexy Lösung. nachtkritik vom 10.12.2020. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18951:theater-und-nachhaltigkeit-wie-kann-das-theater-dazu-beitragen-die-klimakatastrophe-abzuwenden-ein-neues-aktionsbuendnis-sucht-antworten&catid=101&Itemid=84 [13.10.2021].

Adrienne Goehler es bevorzugt nennt: künstlerischen Grund*aus*kommen[73] – erhält aus dieser Sicht ein zusätzliches, sehr dringliches Argument, denn die künstlerische Existenzsicherung würde alle Betroffenen nicht nur aus einem ermüdenden, weder der Gesundheit noch dem Privatleben zuträglichen Mobilitätsmuss entlassen; sie käme auch der ökologischen Nachhaltigkeit zugute.

Zum anderen betrifft die Verbindung von Mobilität und prekärem Dasein die Gastspielreisen, die anders als beim Ensemble- und Repertoirebetrieb der Stadt- und Staatstheater nicht eine lukrative Erwerbsergänzung zu den Vorstellungen im eigenen Haus sind. In der Freien Szene sind Gastspiele konstitutiv: für die Spielstätten und Festivals, bei denen sie eingeladen sind, konstitutiv aber vor allem für den Erhalt einer Produktion selbst. Denn Inszenierungen, die für wiederholte Aufführungen gedacht sind, besitzen an den Orten ihrer Premiere ein längerfristiges Bleiberecht lediglich dann, wenn sich diese der Repertoirebildung verpflichten.[74] Ansonsten endet der Aufenthalt einer Produktion nach drei bis vier Vorstellungen. Entweder ist sie dann bereits abgespielt, oder es beginnt für sie eine notwendig nomadische Existenz; eine *Fort*bewegung, die sie zu einer Spielstätte nur zurückbringt, wenn für eine Wiederaufführung die finanziellen Mittel zur Verfügung stehen. Das bedeutet, dass in der Freien Szene das Überleben und die Lebensdauer einer Produktion an der Häufigkeit ihrer Ortswechsel und der Beständigkeit ihrer Reiseaktivität hängt.[75] Die Touring-Pläne von *Rimini Protokoll* oder auch von *She She Pop* oder *Gob Squad* geben gut zu erkennen, wie es diesen Gruppen dank ihrer Gastspiele gelingt, Inszenierungen über Jahre hinweg aufzuführen und somit in ihrem Repertoire zu halten. So gesehen ist auch das Dasein der Produktionen in der Freien Szene immer schon prekär: Entweder sind sie imstande, sich als Gastspiele zu behaupten, oder sie sind, zumindest als Live Art, nicht mehr erlebbar.

Das Schicksal, dass eine Produktion nach kürzester Zeit Geschichte gewesen ist, teilen in der Freien Szene zahlreiche Arbeiten. Vor drei Jahren fand die Schweizer Kunst- und Kulturstiftung Pro Helvetia in einer Untersuchung heraus, dass in der Schweiz ein zeitgenössisches Tanzstück nach seiner Premiere im Schnitt nur ca. 1,7 Mal gespielt wird.[76] Doch selbst eine Inszenierung, die vier, fünf oder sechs Mal aufgeführt

---

73 »Dennoch ist der Begriff Grundauskommen zutreffender, stimmiger, weil er den Bezug herstellt zu dem individuellen Menschenrecht und dem Gedanken daran, ›was man zum Leben braucht‹. Daneben schimmert auch die Idee des ›miteinander Auskommens‹, des ›Zurechtkommens‹ durch. Bei Grundeinkommen dominiert der auf bezahlte Arbeit bezogene Aspekt, der Gedanke des Verdienstes, Lohn für Leistung, es schwingt zu wenig Freiheit mit.« Goehler, Adrienne (2019): Nachhaltigkeit braucht Entschleunigung braucht Grundeinkommen. Institut für transformative Nachhaltigkeitsforschung vom 12.11.2019. URL: https://www.iass-potsdam.de/de/blog/2019/11/nachhaltigkeit-braucht-entschleunigung-braucht-grundeinkommen [13.10.2021].

74 Einige Spielstätten in der Freien Szene bilden hierzu eine Ausnahme, darunter viele Kinder- und Jugendtheater oder in Berlin etwa das Ballhaus Naunynstraße, das sich in der Idee der Repertoirebildung am Prinzip eines Stadttheaters orientiert. S. Ballhaus Naunynstraße – Postmigrantisches Theater. URL: https://ballhausnaunynstrasse.de/repertoire/ [13.10.2021].

75 S. zu den tourenden Inszenierungen von *Rimini Protokoll*. URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/projects, von *She She Pop*. URL: https://sheshepop.de/produktionen/, von *Gob Squad*. URL: https://www.gobsquad.com/current-projects/ [13.10.2021].

76 Bischof, Philippe (2021): Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Wirkungsziele einer künftigen Kulturökonomie. Bundesforum 2021. URL: https://vimeo.com/605138181 [19.08.2021], Minute: 45:30.

wird, verschleißt im Verhältnis zu ihrer kurzen Existenz immer noch eine viel zu große Menge an Ressourcen. Diese Logik der schnellen Verwertung und Entsorgung (und der damit verbundenen Notwendigkeit, in hoher Frequenz neue Konzepte entwickeln und Projektförderungen beantragen zu müssen) sorgt nicht nur für Frustration, Erschöpfung oder die frühzeitige Beendigung von Karrieren. Sie etabliert eine Situation, die widersinniger kaum sein könnte. Denn während überregional oder sogar international bekannte Künstler*innen und Gruppen mit Gastspieleinladungen noch im Fall einer weniger gelungenen Produktion rechnen dürfen, müssen alle anderen zusehen, dass sie Inszenierungen hinkriegen, deren Qualität, Besonderheit, Interessantheitsgrad Kurator*innen oder Dramaturg*innen davon überzeugt, sie zu programmieren oder weiterzuempfehlen. Oft stehen ihnen hierfür aber die Bedingungen nicht zur Verfügung: Fast immer haben am Ende für ein Ergebnis, das sich die Beteiligten wünschten und mit dem sie wirklich zufrieden gewesen wären, Zeit und Geld nicht annähernd gereicht – und fast immer besteht darum die Kunst des Performancemachens zu überproportionalen Teilen in der Navigation durch Sparzwänge, die den künstlerischen Handlungsspielraum klein halten, die eigentlich benötigte Probenzeit oder die vereinbarten Honorare torpedieren und alle Beteiligten in die Selbstausbeutung treiben bzw. bei einer Nicht-Bewilligung oder gravierenden Streichung der beantragten Gelder sogar die Realisierung des eingereichten Konzepts vereiteln. Für die Arbeit an Inszenierungen, die gut genug werden müssen, um längerfristig zu touren, und attraktiv genug, um für Wiederaufnahmeförderungen infrage zu kommen, sind das denkbar schlechte Voraussetzungen.

Für die Förderung einer nicht nur ökologischen Nachhaltigkeit

Dieser Sachverhalt lässt erkennen, dass ökologische, soziale und ökonomische Nachhaltigkeit nicht voneinander zu trennen sind, und in den aktuell so vehementen Ruf nach Förderinstrumenten, die Künstler*innen Auswege aus dem Hamsterrad von Antragstellung und kurzfristiger Projektarbeit bieten, kann deshalb auch angesichts der dringend notwendigen Eindämmung der globalen Erderhitzung nicht nachdrücklich genug eingestimmt werden.

Eine erste wichtige Maßnahme wäre die verbesserte Förderung von Wiederaufführungen. Die Publizistin und Kuratorin Adrienne Goehler hat auf dieses Desiderat kürzlich noch einmal hingewiesen: »Viele Fördereinrichtungen schließen explizit Wiederaufnahmen von Projekten aus, funktionieren nach dem ›Recht auf die erste Nacht‹, also nach der Fiktion, mit jedem Antrag etwas ganz Neues, Zeitgenössisches, nie Dagewesenes präsentiert zu bekommen. Auf diese Weise bleibt von umfassenden, zeitaufwändigen künstlerischen Vorhaben nach kürzester Präsentationsdauer meist nur deren Dokumentation übrig. […] So können die jeweiligen künstlerischen Erprobungen nur sehr begrenzt gesellschaftliche Wirkung entfalten.«[77] Eine verbesserte Wiederaufnahmeför-

77 Goehler, Adrienne/Rivera, Manuel und 129 Stimmen aus Kunst, Wissenschaft und dem Dazwischen: Für einen Fonds Ästhetik und Nachhaltigkeit | FÄN. URL: https://www.fonds-aesthetik-und-nachhaltigkeit.de [13.10.2021].

derung dient nicht nur dem Erhalt bestehender Inszenierungen; sie motiviert auch ein anderes Arbeiten, eine andere Freude an ihr, ein anderes Bemühen um Qualität. Selbstverständlich gibt es Möglichkeiten, Gelder für Wiederaufnahmen zu beantragen, in Berlin z.B. beim Hauptstadtkulturfonds (HKF), der hierfür eine jährliche Gesamtsumme von 100.000 € bereithält,[78] oder bei der Senatsverwaltung für Kultur und Europa, die für das Jahr 2022 eine Gesamtsumme von 420.000 € in Aussicht stellt.[79] Die maximale jeweils zu beantragende Förderung – beim HKF 15.000 €, beim Berliner Senat 30.000 € pro Projekt[80] – reicht oft aber nicht aus, um alle Kosten zu decken, und erlaubt bloß eine vorregulierte Anzahl an Aufführungen. Unbedingt zu begrüßen wäre daher ein in die Ausstattung der Spielstätten integriertes Wiederaufnahmebudget, sodass sie mehr Spielraum als bisher haben, Produktionen jüngeren wie älteren Datums erneut zu zeigen, ohne erst einen Antrag schreiben zu müssen, von dem unklar ist, ob er positiv beschieden wird. Niemandem ist schließlich geholfen, wenn selbst beliebte und erfolgreiche Inszenierungen nicht in ein Haus und eine Stadt zurückkehren.

Ein weiteres Problem besteht darin, dass mit dem Argument, es handele sich dann um eine Reinszenierung und nicht mehr eine Wiederaufnahme, einige Förderungen größere Veränderungsvorhaben nicht genehmigen. Stücke dürfen in der Regel nur mit geringfügigen Abweichungen vom »Original« auf die Bühne zurück, und das ist beklagenswert schon insofern, als dadurch ein Kapital der Live Art, nämlich die potenzielle Umgestaltung einer Inszenierung noch weit nach ihrer Premiere, ignoriert bleibt und verspielt wird. Es braucht dementsprechend nicht allein Gelder für Wiederaufnahmen, es braucht auch Gelder, die einer Praxis des Weitermachens und der Weiterentwicklung zuarbeiten. Die Wiederaufnahmeförderung des Fonds Darstellende Künste zum Abbau des bundesweiten, coronabedingten Premierenstaus bildet hier eine erfreuliche Ausnahme.[81]

Eine weitere Maßnahme gegen den enormen Ressourcenverschleiß wäre die Einrichtung von Förderinstrumenten, die Künstler*innen nicht in die vermeintlich determinierte Rolle von Produzent*innen schnell gefertigter und bald abgespielter Bühnenstücke drängen. Gäbe es Strukturen, die es Theatermachenden erlauben, ordentlich zu forschen, in Ruhe zu probieren und auszuprobieren, Wissen, Expertisen und Techniken neu zu erwerben, sich mit alternativen Formen künstlerischer Arbeit zu beschäftigen und eine Produktion vielleicht sogar über einen Zeitraum von mehreren Jahren zu entwickeln, so würde sich das positiv auf alle auswirken: auf die Kunst, ihre Macher*innen, ihre Institutionen, die Zuschauer*innen und nicht zuletzt das Klima. Sie alle leiden unter der Überproduktion von Wegwerfartikeln.

Glücklicherweise gibt es bereits Initiativen, die versuchen, Abhilfe zu schaffen, darunter die Residenz-, Recherche- oder Prozessförderungen, die einzelne Länder auf-

78 S. Hauptstadtkulturfonds (HKF). URL: https://hauptstadtkulturfonds.berlin.de/foerderung/faq [13.10.2021].

79 S. Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Abteilung Kultur. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/wiederaufnahmefoerderung/ [13.10.2021].

80 Ebd. Fn. 77 und 78.

81 S. Fonds Darstellende Künste: Wiederaufnahmeförderung. URL: https://www.fonds-daku.de/wiederaufnahmefoerderung/ [13.10.2021].

gelegt haben, oder der Fonds Darstellende Künste im Rahmen von NEUSTART KULTUR. Doch auch Spielstätten wünschen sich zunehmend Formate oder Langzeitprojekte, die ein gemeinsames Denken und Forschen privilegieren – Formate oder Projekte, die ergebnisoffen sind, sich um alternierende Begegnungen mit dem Publikum bemühen, Menschen aus Kunst und Nicht-Kunst in Kontakt bringen; Formate oder Projekte, die nicht zuletzt dazu da sind herauszufinden, wie das Theater der Zukunft aussehen müsste, welche gesellschaftspolitischen und sozioökonomischen Aufträge es sich geben und welchen Beitrag zur sozial-ökologischen Wende es leisten sollte. Fördermittel, die dem Wunsch von Theatern nachkämen, über längere Zeiträume partizipative Forschungszusammenhänge zu etablieren, würden zwischendurch auch die Häuser und ihre Mitarbeiter*innen aus einem operativen Alltagsgeschäft entlassen, welches genau dadurch, dass es alle Kapazitäten bindet, die Arbeit an der Reflexion und Reform seiner Unzulänglichkeiten verhindert. Vor dem Hintergrund der rasant voranschreitenden Klimakatastrophe muss es allerdings auch spezielle Fördermittel für künstlerische Klimaforschung geben, sodass sich Künstler*innen stärker in die Exploration nachhaltiger und vor allem klimaschonender Produktions- und Präsentationsweisen einschalten können. Die Einrichtung multidisziplinärer Forschungskontexte, wie sie z.B. Adrienne Goehler mit dem Fonds Ästhetik und Nachhaltigkeit verfolgt, ist darum ein unbedingt unterstützenswertes Vorhaben.[82]

Für die Überwindung des dominanten Produktivismus werden jedoch nicht nur Gelder benötigt; es braucht eine Umorientierung auf verschiedenen Ebenen. So haben auch Spielstätten und Festivals Wege zu finden, die andere künstlerische Arbeitsweisen unterstützen, integrieren, abbilden. Und die Kunsthochschulen wiederum sollten über eine Reformulierung ihrer Curricula nachdenken. Denn präfiguriert durch das derzeitige Fördersystem beginnt bereits in den Ausbildungen die einschränkende Fokussierung auf das Performancemachen und die Inszenierung kurzfristig präsentier- und benotbarer Ergebnisse. Die Studienpläne der Kunsthochschulen und selbst Studierende spulen vielerorts gewissermaßen auf das Fördersystem vor, das sie nach ihrem Abschluss erwartet. Neue Förderinstrumente, davon ist auszugehen, bewirkten an den Kunsthochschulen eine Erweiterung der Perspektive und verliehen der Notwendigkeit Nachdruck, Studierende an heterogene Betätigungsfelder heranzuführen, ihr Interesse an alternativen Formen des Kunstmachens zu wecken und ihnen vor allem Kompetenzen in künstlerischer Forschung zu vermitteln.

Sobald Strukturen vorhanden sind, die es Theatermachenden gestatten, sich nicht von einer punktuellen Projektförderung zur nächsten zu hangeln und sich nicht in ständiger Abhängigkeit von Antragsfristen oder von Spielstätten zu erfahren; sobald sich Theatermachende gelegentlich zurückziehen können, um anders tätig zu werden, und das ohne die Sorge, sofort vom Markt gedrängt zu werden und in Vergessenheit zu geraten; sobald Recherchestipendien deshalb auch nicht mehr heimlich als Gelder für die Realisierung vollkommen unterfinanzierter Projekte missbraucht werden müssen; sobald es zum Normalzustand geworden ist, nur eine Produktion innerhalb von ein bis zwei Jahren auf die Beine zu stellen; sobald Künstler*innen also insgesamt weniger, doch dafür mit mehr Konzentration produzieren können, entlastet das den gesamten Betrieb.

82 S. Goehler/Rivera/129 Stimmen aus Kunst, Wissenschaft und dem Dazwischen.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit trügen solche Strukturen auch zur qualitativen Verbesserung der einzelnen Arbeiten bei und erhöhten so deren Chancen auf Gastspiele und Wiederaufführungen.

Und genau an dieser Stelle kehrt das Mobilitätsproblem zurück. Denn sollten neue Förderinstrumente es erreichen, dass weniger, dafür aber bessere Arbeiten produziert werden, dann ändert das an der Gesamtheit der zurückgelegten Strecken am Ende womöglich nicht unbedingt viel. Die Anzahl der reisenden Produktionen würde vielleicht sinken, die Anzahl der bereisten Spielstätten und Festivals hingegen steigen. So unerlässlich die Implementierung von Förderinstrumenten ist, welche ökologische, soziale und ökonomische Nachhaltigkeit vereint adressieren – die erforderliche Veränderung des Mobilitätsverhaltens wird dadurch allein nicht gelingen. Hierfür müssen die Art und Frequenz des Reisens von Menschen und Produktionen selbst zum Gegenstand der Transformation werden.

Wie viel ist viel?

Die wichtigste Stellschraube sind die Flugreisen. Man mag einwenden, dass in anderen Bereichen der Kunst und Kultur weitaus mehr geflogen wird, auch im internationalen Tourismus, sowieso bei der Geldelite, die mit ihren Privatjets obsessiv durch die Gegend fliegt, bei Kriegseinsätzen oder in der Rüstungsindustrie. Aber wie viel ist überhaupt ›weniger‹ – und das vor allem, wenn man zum Vergleich nicht die Werte der größeren CO_2-Verursacher*innen heranzieht, sondern jene Werte, die zur Rettung des Planeten erzielt werden müssen? Dem Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (BMU) zufolge lag Deutschland im Jahr 2020 bei einem Pro-Kopf-Ausstoß von 10,4 Tonnen CO_2-Äquivalenten.[83] Um die Erderhitzung auf 1,5 Grad zu begrenzen und die Pariser Klimaziele zu erfüllen, müssen wir pro Kopf ca. ein bis zwei Tonnen anstreben. Mithin müssen wir eine Zahl erreichen, die in der Hälfte der Länder, und fast alle davon befinden sich auf der südlichen Erdhalbkugel, pro Kopf den Mittelwert schon bildet.[84] Oder, wie es Autor*in und Dramaturg*in Lynn Takeo Musiol und der Theaterregisseur Christian Tschirner im Blick auf den Theaterbetrieb formuliert haben, müssen wir diesen so transformieren, dass »unsere Kunst, unser Engagement gegen Rassismus, gegen das Patriarchat, gegen den Kapitalismus zukünftig mit nur einer Tonne CO_2 Emission pro Kopf möglich sein wird.«[85]

---

83 S. Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (BMU) (2021a).

84 S. Blümm, Florian (2021): CO_2-Ausstoß weltweit: Treibhausgasemissionen pro Kopf nach Ländern. In: Tech for Future vom 27.06.2021. URL: https://www.tech-for-future.de/co2-ausstoss/ [13.10.2021].

85 Musiol, Lynn Takeo/Tschirner, Christian (04.11.2020): Don't shoot the messenger. Kommentar zu Gintersdorfer, Monika (2020): Nicht spalten, sondern solidarisieren. nachtkritik vom 29.09.2020. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18781:internationaler-gastspiel-und-reisebetrieb-ein-plaedoyer-fuer-klimabewusstes-reisen-fuer-nord-suedausgleich-und-gegen-beschraenkungen-fuer-diejenigen-die-sowieso-am-meisten-unter-restriktionen-leiden&catid=101&Itemid=84 [13.10.2021].

Wer nur alle paar Monate in den Flieger steigt, mag meinen, das sei wenig. Doch wo auf einer Skala von viel bis wenig befindet man sich eigentlich, wenn man bedenkt, dass – so fand eine Umfrage 2019 heraus – 63 % der Deutschen nur selten bis gar nicht fliegen und 29 % von ihnen nur ein- bis zweimal jährlich?[86] Dass nach Schätzungen im Jahr 2018 nur zwischen 2 % und 4 % der Weltbevölkerung einen internationalen Flug antraten?[87] Oder dass nach weiteren Schätzungen weniger als ca. 20 % der Weltbevölkerung überhaupt je einen Fuß in ein Flugzeug gesetzt haben?[88] Drei bis vier Flüge pro Jahr sind nicht nichts und sind vor allem ziemlich viel angesichts der Tatsache, dass ein Hin- und Rückflug in der Economy Class zwischen Berlin und Zürich 335 kg Treibhausgase emittiert, ein Hin- und Rückflug zwischen Berlin und London 417 kg und ein Hin- und Rückflug zwischen Berlin und New York schon 2.100 kg.[89] Mit einem einzigen Langstreckenflug ist damit das planetar verträgliche Jahresbudget schon aufgebraucht.

Die COVID-19-Pandemie hat wichtige Umstellungen motiviert, von denen zu hoffen steht, dass sie der Beginn einer neuen Normalität sind. Trotz der Einschränkungen, die Begegnungen und Beziehungen hinnehmen müssen, wenn sie nicht *in persona* stattfinden, überlegen wir mittlerweile mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, welche Treffen und Veranstaltungen sich ins Digitale verschieben lassen. Viel nachdrücklicher als bislang muss bei dieser Überlegung allerdings der Klimaschutz eine Rolle spielen und dürfen nicht bloß Kriterien wie Zeit- und Geldersparnis, Ansteckungsgefahren und Gesundheit oder unnötige Anstrengungen zum Tragen kommen. Überflüssige Flugreisen sind in allererster Linie zur Rettung des Planeten zu unterlassen. Vor allem aber müssen wir uns angewöhnen, die Dinge anders zu betrachten. Dass Menschen allein für einen Vortrag oder eine Podiumsdiskussion einen Flug buchen oder eine Institution ihr Ansehen steigert, indem sie für einen kurzen Auftritt Gäste aus Delhi, São Paolo oder New York einfliegt, wird dann Geschichte sein oder aufgrund einer eingeübten Sensibilisierung für ähnlich ›unmöglich‹ gehalten werden, wie es eine ausschließlich mit weißen Cis-Männern besetzte Gesprächsrunde mittlerweile ist.

Für viele Anlässe haben sich Videokonferenzen in den letzten beiden Jahren als hilfreiche Alternative etabliert, doch darf nicht übersehen werden, dass auch sie nicht per se klimafreundlich sind.[90] Schon die Herstellung des involvierten Computers verursacht

86 63 Prozent fliegen selten oder gar nicht (2019). tagesschau vom 26.07.2019. URL: https://www.tagesschau.de/inland/deutschlandtrend/deutschlandtrend-1735.html [13.10.2021].

87 Gössling, Stefan/Humpe, Andreas (2020): The global scale, distribution and growth of aviation: Implications for climate change. In: Global Environmental Change. Volume 65. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959378020307779 [13.10.2021].

88 Sandon, Lalon (2021): Der 29-Euro-Flug ist nicht das Problem. Klimareporter vom 01.06.2021. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/der-29-euro-flug-ist-nicht-das-problem [13.10.2021].

89 S. myclimate. URL: https://co2.myclimate.org/de/flight_calculators/new [13.10.2021].

90 »Wer beispielsweise 15 Meetings von einer Stunde pro Woche habe, komme auf einen monatlichen Ausstoß von 9,4 Kilogramm. Mit ausgeschaltetem Video sinke dieser Wert auf 377 Gramm. Die eingesparten Emissionen seien etwa mit denen vergleichbar, die entstünden, wenn man ein Smartphone für über drei Jahre jede Nacht auflade.« S. Deutsche Presse Agentur: Video aus fürs Klima (2021): CO_2-Bilanz im Netz verbessern. Zeit-Online vom 18.02.2021. URL: https://www.zeit.de/news/2021-02/18/video-aus-fuers-klima-co2-bilanz-im-netz-verbessern [13.10.2021].

innerhalb seines gesamten Lebenszyklus den größten Teil der klimaschädlichen Emissionen. Hinzu kommt der Strom, der für die Verarbeitung der Datenströme sowie die Lüftung und Kühlung der Rechenzentren benötigt wird. Denkt man das Internet, in dem etwa die Hälfte der Menschheit ›lebt‹, als das größte Land der Welt, belegt es, so ein Vergleich, »direkt nach den USA und China Platz drei im Stromverbrauch und liegt mit 800 Mio. Tonnen CO_2 wie Deutschland auf Platz sechs bei den Emissionen«[91]. Nichtsdestotrotz belastet die Mobilität von Daten das Klima meist weniger als die Mobilität von Menschen. Eine Videokonferenz mit vier Teilnehmer*innen, durchgeführt mit Desktop-PCs und Bildschirmen, verursacht ca. 1,08 kg CO_2-Emissionen. Bei der Nutzung von Notebooks liegen die CO_2-Emissionen mit 0,74 kg CO_2 sogar darunter. Reisen hingegen zwei Personen für eine Besprechung mit dem Flugzeug von Berlin nach Stuttgart, liegen die CO_2-Emissionen bei ca. 920 kg, mit dem Zug sind es ca. 128 kg.[92] Und selbst innerhalb einer Stadt kann die Anfahrt mit öffentlichen Verkehrsmitteln emissionsreicher sein als ein Treffen im digitalen Raum: »Der ökologische ›Break-Even‹ für die Vorteilhaftigkeit einer vierstündigen Videokonferenz mit vier Beteiligten mit Notebooks liegt bei 23 km Bahnfahrt, 12 km Fahrstrecke mit den ÖPNV oder 5 km Fahrt mit dem PKW, jeweils verteilt auf zwei anreisende Personen.«[93]

Geld, Zeit oder Klima?

So vorteilhaft der Einsatz von Videokonferenzen sein kann, er affiziert nicht nur die Soziabilität und bestimmte Facetten des Miteinanders. Er unterbricht sehr jäh zugleich ein Mobilitätsverhalten, das Helgard Haug von *Rimini Protokoll* als »easyJet-Mentalität«[94] beschrieb: »[…] schnell hin, dann eine kurze intensive Zeit vor Ort arbeiten, Sachen mitnehmen, weiterziehen, wieder zurückkommen.«[95] Lang war dieses Mobilitätsverhalten eine Selbstverständlichkeit; mitunter wurde es sogar als eine Art Schick kultiviert, als etwas Begehrenswertes, weil es als verlässliches Zeichen für erfolgreiche Kunst- und Kulturschaffende galt, viel zu viele eng getaktete Termine im Kalender zu haben. Und das Flugzeug gehört zu diesem Lifestyle elementar dazu: Oft spart es Zeit und Geld und garantiert dadurch überhaupt erst dessen Machbarkeit. Eine Hin- und Rückreise beispielsweise zwischen Hamburg und München verursacht mit dem Flieger 155,9 kg CO_2 pro

91 Zu beachten ist, dass diese Zahlen sogar noch aus der präpandemischen Zeit stammen. S. Plöger, Sven (2020): Stromfresser Internet. Telepolis vom 08.06.2020. URL: https://www.heise.de/tp/features/Stromfresser-Internet-4776573.html [13.10.2021].

92 Clausen, Jens/Schramm Stefanie (2021): Klimaschutzpotenziale der Nutzung von Videokonferenzen und Homeoffice. Ergebnisse einer repräsentativen Befragung von Geschäftsreisenden. Berlin. 25.

93 Ebd.

94 »das ist alles von der Kunstfreiheit gedeckt …« über die ästhetik der klimakrise, punkrockmusivals bei amazon, komplexe dilemmata und flugscham (2021). Nicola Bramkamp im Gespräch mit Helgard Haug (Rimini Protokoll), Jean Peters (Peng!), Alexander Giesche und Anta Helena Recke. In: Zellner, Juliane/Lobbes, Marcus/Zipf, Jonas (Hg.): transformers. digitalität inklusion nachhaltigkeit. Arbeitsbuch (eBook). Berlin. 144f.

95 Ebd.

Person, mit der Bahn nur 48,9 kg CO_2.[96] Die Diskrepanz ist groß. Da viele Förderungen auf den Grundsätzen von Wirtschaftlichkeit, Sparsamkeit und Zweckmäßigkeit beruhen und manche Verwaltungen noch immer nur das günstigste, nicht aber das ökologisch verträglichste Fortbewegungsmittel abrechnen dürfen, muss dennoch der Flieger genommen werden.

In den vergangenen Jahren hat sich im Kunst- und Kulturbereich bei den Dienstreisen glücklicherweise einiges getan. Im Rahmen von EMAS-Zertifizierungen und anderen Umweltmanagementprogrammen zur Einsparung von Ressourcen verpflichten sich mehr und mehr Institutionen, das Mobilitätsverhalten ihrer Mitarbeiter*innen, Künstler*innen und Besucher*innen klimaschonender zu gestalten. Die Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) etwa, zu deren Geschäftsbereichen die Internationalen Filmfestspiele Berlin, das Haus der Kulturen der Welt und die Berliner Festspiele mit dem Martin-Gropius-Bau gehören, sind seit 2013 EMAS-zertifiziert.[97] Das hat u.a. dazu geführt, dass seit 2018 alle Mitarbeiter*innen gebeten sind, bei innerdeutschen Dienstfahrten auf das Flugzeug zu verzichten.[98] Solche Selbstverpflichtungen sind zweifellos wichtig. Was in nicht ausreichendem Umfang vorhanden ist, sind jedoch Maßnahmen seitens der Politik. Im Vorgriff auf eine geplante gesetzliche Änderung des Bundesreisekostengesetzes können die Beschäftigten des Bundes seit Januar 2020 bei Reisen »innerhalb Deutschlands, im grenznahen Raum und in gut angebundene europäische Großstädte«[99] die Bahn nehmen, selbst wenn der Flug preiswerter ist. Eine Gesetzesreform, die »Umweltverträglichkeit und Nachhaltigkeit bei der Wahl der Reisemittel berücksichtigt«[100], ist ganz dringend auf alle Segmente der Gesellschaft auszuweiten. Idealiter werden Gesetze die Wahl des klimaverträglichsten Fortbewegungsmittels aber nicht nur ermöglichen, sondern bindend anordnen. Und selbstverständlich braucht es Gelder, welche die dadurch zusätzlich anfallenden Reisekosten abdecken.

---

96 Mit dem Auto sind es auf dieser Strecke sogar 149,9 kg CO_2. Sitzen in dem Fahrzeug allerdings vier Menschen, liegen die Pro-Kopf-Emissionen bei 37,8 kg CO_2 und damit deutlich unter den Pro-Kopf-Emissionen im Fall eines Flugs.
S. Green Mobility. URL: https://www.greenmobility.de [13.10.2021]. Obgleich die Deutsche Bahn damit wirbt, das klimafreundlichste Verkehrsmittel zu sein, darf nicht übersehen werden, dass sie zu einem hohen Prozentsatz mit Strom aus fossilen Energieträgern fährt und den Neubau des Kohlekraftwerks Datteln 4 unterstützt hat, das 2020 in Betrieb ging. S. Greenpeace (2010): Deutsche Bahn fährt mit dreckigem Kohlestrom (2010). URL: https://www.greenpeace.de/sites/www.greenpeace.de/files/fs_100222_BahnDatteln_cv_0.pdf [13.10.2021].

97 Zum EMAS-Umweltmanagementprogramm s. Kapitel 2, insbesondere *Klimabilanzierung in Kulturinstitutionen*.

98 Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH (2019): KBB Umwelterklärung 2019. Berlin. 89.

99 Beitrag zum Klimaschutz (2020): Mehr Dienstreisen mit der Bahn. Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat vom 20.01.2020. URL: https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/kurzmeldungen/DE/2020/01/brkg-bahn.html [13.10.2021].

100 Ebd.

Auch die Verkehrsforscherin Anke Borcherding und der Soziologe Andreas Knie schlagen vor, Flugreisen innerhalb Europas nur »in begründeten Ausnahmen«[101] zu gestatten. Für diese Ausnahmen seien Kriterien aufzustellen, »zum Beispiel eine zumutbare Gesamt-Reisedauer per Zug«[102]. Oder es muss, wie Greenpeace es seit 2019 handhabt, die Bahn genommen werden, solange mit ihr das Reiseziel innerhalb von 24 Stunden erreicht werden kann.[103] Diese Kriterien sind modifizier- und erweiterbar, und es wird keinen Sinn machen, sie pauschal für die gesamte Freie Szene festzulegen. Innerhalb der verschiedenen Sparten, Berufsgruppen und Arbeitszusammenhänge gibt es Eigenheiten und Bedürfnisse, die individualisierte Bestimmungen erfordern. Maßgebend sollte lediglich sein, dass Kurzstreckenflüge signifikant in Richtung null limitiert werden.[104] Das heißt, alle, die im Inland oder auf Strecken unter 700 km (möglichst sogar unter 1.000 km[105]) zu fliegen beabsichtigen, müssen einen nachweisbar guten Grund dafür haben, dass die Reise nicht anders bewerkstelligt werden kann; ansonsten werden die Reisekosten nicht erstattet. Und nachweisbar gute Gründe kann es geben. Manche Menschen haben für längere Bahnfahrten nicht die körperliche oder gesundheitliche Disposition, bisweilen erfordern bestimmte Lebensumstände das schnellstmögliche Ankommen an einem Ort. Die simple Aversion gegen das Bahnfahren ist hingegen kein hinreichender Grund. Auch nicht der notorisch überfüllte Terminkalender. Wir müssen lernen, unser Leben so zu planen, dass Flüge mindestens bis 700 km vermieden werden. (700 km sind z.B. von Köln aus Entfernungen bis nach Verona, Manchester, Poznań oder Brno.)

Auf kurze Reisezeiten ist oft nur angewiesen, wer sich zu viele eng getaktete Verpflichtungen aufhalst (und aufgrund prekärer Lebensverhältnisse hin und wieder aufhalsen muss). Klimaschutz braucht die Bereitschaft zur Entschleunigung, und das impliziert, Terminabsprachen an der Reisezeit zu orientieren (und nicht umgekehrt), Terminstaus zu umgehen und Fahrtwege aufeinander abzustimmen. Der offizielle Standard zur Bestimmung von Ausnahmen ist die Einführung sogenannter Flugformeln, die sich entweder auf die geflogenen Kilometer beziehen oder an der Relation von Flugzeit und Aufenthaltsdauer am Zielort orientieren. Borcherding und Knie plädieren etwa dafür, Flugreisen nur durchzuführen, wenn die Aufenthaltsdauer am Zielort mindestens 14 Tage beträgt.[106] Ein alternatives Richtmaß lautet, dass bei 700 geflogenen Kilometern mindestens acht Tage, ab 2.000 km mindestens 15 Tage Aufenthalt einzuplanen sind.[107]

---

101 Zit. nach Kirchner, Sandra (2021): Corona wird zum Einschnitt für Dienstreisen. Klimareporter vom 24.02.2021. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/corona-wird-zum-einschnitt-fuer-dienstreisen [13.10.2021].

102 Ebd.

103 Jeder zweite Passagierflug, der 2020 in Deutschland startete oder landete, war ein Kurzstreckenflug mit einer Distanz von unter 1.000 km. S. ebd.

104 Jeder zweite Flug eine Kurzstrecke (2021). tagesschau vom 04.06.2021. URL: https://www.tagesschau.de/wirtschaft/konjunktur/kurzstreckenfluege-statistik-101.html [13.10.2021].

105 S. hierzu die Initiative Unter 1000 mach ich's nicht. URL: https://www.unter1000.de [13.10.2021].

106 Zit. nach Kirchner (2021).

107 Hoffmann, Pia (2020): Reisen mit kleinem Fußabdruck. Die Presse vom 15.01.2020. URL: https://www.diepresse.com/5750248/reisen-mit-kleinem-fussabdruck [13.10.2021].

Und wiederum eine andere Regel besagt, dass am Zielort pro Flugstunde eine Woche verbracht werden soll; bei einer Flugreise von Berlin nach Madrid wären das drei Wochen Aufenthalt.

Für den Theaterbereich bedeuteten solche Vereinbarungen das Ende der Gewohnheit, für ein Meeting oder einen Aufführungsbesuch schnell irgendwohin zu fliegen, oft nur für eine Nacht, manchmal nicht einmal das. Auch hier wird ein Umdenken unumgänglich sein. Ebenso wenig, wie man bei jedem Gespräch mit dem Gegenüber an einem Tisch sitzen muss, müssen Künstlerische Leiter*innen, Kurator*innen oder Dramaturg*innen jede Produktion live sehen, um sich von ihr ein angemessenes Bild zu machen. In vielen Fällen reicht eine Aufzeichnung oder der Rekurs auf das Urteil anderer, z.B. dasjenige von regional operierenden Ko-Kurator*innen oder sogenannten Scouts, mit denen manche Spielstätten und Festivals bereits erfolgreich kooperieren.[108] Diese Option stellt sicher, dass Inszenierungen ohne übermäßiges Mobilitätsaufkommen vor Ort gesehen werden können und nicht (ausschließlich) auf der Basis von Aufzeichnungen beurteilt und eingeladen werden müssen. Eine stärkere Institutionalisierung dieser Position wäre genauso wünschenswert wie deren finanzielle Unterstützung.

Vor dem Hintergrund der etablierten Gewohnheiten klingen solche Richtungswechsel nach Verlusten und Einschränkungen. Werden Flugreisen an die Bedingung eines Mindestaufenthalts geknüpft, begünstigt das positiv betrachtet aber Begegnungen, Projekte und Arbeitsbeziehungen, die nicht vollkommen durchökonomisiert und nach Maßgaben der Effizienz strukturiert sind. Es werden dann andere Formen und Formate des Umgangs und Miteinanders denkbar. Residenzen (solange sie die Idee des Verweilens ernst nehmen) oder die internationalen Austauschprogramme von Theatern und anderen Kunst- oder Kultureinrichtungen sind hierfür gute Beispiele. Die Frage nach dem Nutzen oder der Relevanz einer Flugreise käme so stärker in den Fokus und zugleich das Bemühen um Kriterien, die Aspekte von ökologischer und sozialer Nachhaltigkeit ins Gleichgewicht bringen.

Der Regisseur, Dramaturg, Kulturmanager und Kulturpolitiker Jonas Zipf beklagte unlängst die fehlende Wut »auf das Abwälzen der politischen Verantwortung auf die Individuen«[109]: »Wut darüber, dass wir weniger Fleisch essen sollen, weniger fliegen sollen, egal, wie prekär wir sind, das alles individuell abfedern sollen, bevor wir auch nur ein Mal darüber nachdenken, an den wirtschaftlichen Strukturen zu rühren.«[110] Zipf benennt einen wichtigen Punkt, und in der Tat wären wir einen guten Schritt weiter, wenn die Politik aufhörte, durch massive Subventionierungen dem Luftverkehr einen entscheidenden Wettbewerbsvorteil gegenüber dem Schienenverkehr zu verschaffen. Würden endlich die Kerosintreibstoffsteuer, die regulären Mehrwertsteuern auf internationale Flüge oder eine globale Bepreisung der CO_2-Emissionen eingeführt, dann hätte das auf die Flugpreise beträchtliche Auswirkungen. Insbesondere im Billigflugsektor wäre mit

108 Das Impulse Theater Festival in NRW etwa kollaboriert mit solchen Scouts, die die anderen Beiratsmitglieder bei der Sichtung und Auswahl unterstützen. S. Team Impulse Theater Festival. URL: https://www.impulsefestival.de/en/about [13.10.2021].

109 »das ist alles von der Kunstfreiheit gedeckt…« über die ästhetik der klimakrise, punkrockmusivals bei amazon, komplexe dilemmata und flugscham (2021). 148.

110 Ebd. 147.

deren Verdoppelung zu rechnen.[111] Allerdings befinden wir uns in einer Situation, das demonstriert der letzte Bericht des Weltklimarats vom 8. August 2021 eindrücklich, in der wir es uns nicht mehr leisten können, auf die Verantwortungslosigkeit und das Versagen der Politik beim Klimaschutz bloß mit Wut zu reagieren. Oder darauf zu spekulieren, dass ein schneller Ausstieg aus der fossilen Energiegewinnung oder die Einführung energieeffizienterer Flugmaschinen uns doch noch davor bewahren wird, die Transformation unseres Mobilitätsverhaltens anzugehen. Wir werden – was die Wut auf die Politik nicht ersetzt, den Druck auf sie aber erhöhen kann – im Kleinen aktiv werden müssen, um die Treibhausgasemissionen zu reduzieren und die Erderhitzung in den Griff zu bekommen. »By stopping flying you don't only reduce your own carbon footprint, you also send a signal to other people that the climate crisis is real«[112], sagte Greta Thunberg bei ihrer Atlantiküberquerung mit dem Boot. Jeder einzelne Beitrag zählt, weil davon auszugehen ist, dass er hier und da, im Freundes- und Arbeitsumfeld, Nachahmende findet und die einzelnen Beiträge in ihrer Gesamtheit einen systemischen Effekt bewirken. Hilfreich ist es darum auch, den Verzicht auf Kurzstreckenflüge nicht als lästiges Bekenntnis zu weniger zu begreifen, sondern als eine aktivistische Maßnahme. Stellen wir deren Nachfrage ein, so kann es durchaus gelingen, sie vom Markt zu verdrängen.[113]

Klimaschutz und Mobilitätsgerechtigkeit

Obgleich die Mitarbeiter*innen der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) seit 2018 gebeten sind, bei innerdeutschen Dienstfahrten auf das Flugzeug zu verzichten, und es durch diese Regelung möglich geworden ist, die Bahn zu nehmen, auch wenn sie nicht das preisgünstigste Transportmittel ist, hat sich die Menge der geflogenen Kilometer zwischen 2015 und 2018 dennoch nicht reduziert. Im Gegenteil, sie ist gestiegen. 1.422.708 km legten die gesamten KBB 2018 auf dem Luftweg zurück und nur 157.754 km mit der Bahn.[114] Das eigentliche Problem – das belegen diese Zahlen und das bestätigen die KBB – liegt nicht bei den Inlandsflügen. Es liegt bei den Auslandsreisen, die durch »das stark international und vor allem auch interkontinental ausgerichtete Programm aller Geschäftsbereiche«[115] zustande kommen.

Niemand, der nicht eine nationalistische, abschottungspolitische oder rassistische Gesinnung besitzt, wird die Bereicherung in Zweifel ziehen, die der Kunst- und Kulturbereich in den letzten Jahrzehnten durch die Prozesse der Internationalisierung erfah-

111 Kirchberger, Johann (2021): Förderung des Luftverkehrs. Ein undurchdringliches System. Süddeutsche Zeitung vom 04.05.2021. URL: https://www.sueddeutsche.de/muenchen/freising/foerderung-des-luftverkehrs-ein-undurchdringliches-system-1.5284449 [13.10.2021].

112 Zit. nach Can I really make a difference? (2020) Flight Free UK vom 27.01.2020. URL: https://flightfree.co.uk/post/can-i-really-make-a-difference/ [13.10.2021].

113 »Die Lufthansa-Tochter hat die Flugverbindung Nürnberg-Berlin bereits eingestellt, weil sie nicht mehr genügend ausgelastet war. Diese Tendenz muss politisch verstärkt werden […].« In: Kössler, Georg/Powalla, Oliver (2019): Wer darf morgen noch fliegen? Klimareporter vom 18.07.2019. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/wer-darf-morgen-noch-fliegen [13.10.2021].

114 Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH (2019). 88.

115 Ebd.

ren hat. Transnationale Begegnungen und Kollaborationen sowie global tourende Produktionen haben auch in der Freien Szene zahlreiche Perspektivwechsel und kritische Reflexionen inspiriert, und es ist nicht auszudenken, wo wir ohne diesen Austausch wären, ohne die Chancen, die sich allen Theaterschaffenden dadurch eröffnen, dass sie ihre Arbeiten außerhalb des eigenen Landes zeigen, überprüfen, besprechen können. Wo wir ohne die finanzielle, soziale oder politische Unterstützung wären, die manchen Menschen auf dieser Welt erst und überhaupt nur erlaubt, künstlerisch zu arbeiten und als Künstler*innen zu überleben. Oder wo ohne die Inhalte, Sichtweisen und Formen oder Formate, die wir dem transnationalen Austausch zu verdanken haben und die essenziell dazu beitragen, dass in Theorie und Praxis vielseitige Beschäftigungen mit den übersehenen, übergangenen oder verdrängten Kapiteln der eigenen (Theater- und Kunst-)Geschichte und deren Kontinuitäten in der Gegenwart prosperieren. Die Internationalisierung ist ein Gut und eine Errungenschaft, die kein ernst zu nehmender Mensch aufgeben wollen wird, und darum ist die erforderliche Reduktion von Flugreisen in diesem Kontext ein besonders kompliziertes und sensibles Thema. Die Sorge, dass die notwendige Verknappung von Flügen die bisherige Praxis beeinträchtigen oder gar gefährden wird, ist groß. Viele interkontinental orientierte Festivals, Spielstätten und Künstler*innen sehen sich daher in einer Situation, in der ihnen allein die Wahl zwischen Pest und Cholera zu bleiben scheint, zwischen Optionen, die keine sind, weil sie eine richtige, eine ›einwandfreie‹ Lösung nicht zulassen. Jede Entscheidung – darin besteht das Dilemma dieser Situation – mutet zwangsläufig fehlerhaft und schädigend an.

Aus diesem Grund wird die Situation derzeit zwar kontrovers debattiert, Entscheidungen werden jedoch vertagt – wie z.B. bei dem Produktionshaus Kampnagel, das in der Dokumentation des von der KSB initiierten Pilotprojekts zu Klimabilanzen in Kulturinstitutionen erklärt, die Reisen der internationalen Künstler*innen seien für ihre Emissionsbilanz ein »ganz erheblicher Faktor«[116]. Da aber die internationale Kunstproduktion das »Kerngeschäft« bilde und auf diese Reisen nicht verzichtet werden könne, habe man sich entschieden, »diese komplexe Thematik zunächst auszuklammern und in der nächsten Phase gesondert zu betrachten.«[117] Auch das Künstlerhaus Mousonturm, das »internationale künstlerische Positionen zeigt und Perspektiven des Weltsüdens eine Bühne bietet«, gibt sich in der Dokumentation der KSB hinsichtlich der Reduktion seiner Flugreisen zurückhaltend. Es teilt lediglich mit, »Menschen aus Ländern, die weniger zur Erderwärmung beitragen und mehr Auswirkungen spüren, nicht noch mehr benachteiligen« zu wollen, indem es Kooperationen infrage stelle.[118] Doch nach Jahrzehnten des Aufschubs von klimaschützenden Maßnahmen sind handlungsorientierte Entscheidungen mehr als dringend gefragt. Andernfalls gefährden wir die uns schützenswerten Errungenschaften und vor allem die Menschen, die eigentlich nicht noch mehr benachteiligt werden sollen, erst recht.

Als der Tänzer und Choreograf Jérôme Bel 2019 verkündete, aus ökologischen Gründen nie wieder ein Flugzeug zu betreten, war das im Blick auf die zu erreichenden Pro-Kopf-Emissionen ein Vorstoß mit gut gemeinten Intentionen. Problematisch war

116 Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021a). 31.

117 Ebd.

118 Ebd. 33.

indes, dass Bel diese Entscheidung nicht nur für sich selbst traf, sondern ebenfalls nicht mehr mit Künstler*innen zusammenarbeiten wollte, die seinem Beispiel nicht zu folgen bereit sind. Das Fehlerhafte der gut gemeinten Intention bestand darin, dass ein weißer, nicht mehr ganz junger europäischer Künstler, der sich seine Kapitalsorten u.a. dadurch erworben hatte, dass er jahrelang mit dem Flugzeug durch die Welt geflogen war, seine Arbeiten in vielen Ländern präsentiert und in teils transnationalen Kollaborationen produziert hatte, nun pauschal das vorübergehende Ende des künstlerischen Jetsets forderte. Mit der Begründung, er könnte sich nicht an einer Veranstaltung beteiligen, »that will bring artists by plane from all over the world«[119], wies er sogar eine Einladung in die Jury des Berliner Stückemarktes ab. Aus der Position einer mehrfach privilegierten Position votierte Bel, das war der Stein des Anstoßes und Auslöser heftiger Kritik,[120] für einen Klimaschutz, der sich weder für soziale und ökologische Gerechtigkeit einsetzt, noch intersektional grundiert ist. Klimagerechtigkeit heißt aber, nicht zuerst diejenigen zur Verantwortung zu ziehen, die am meisten unter der Klimakatastrophe leiden, obwohl sie am wenigsten zu ihr beigetragen haben. Es heißt, Ungerechtigkeitsverhältnisse und sozioökonomische Machtverhältnisse zu überwinden, und dazu wiederum gehört, dass diejenigen, die den Planeten in der Hauptsache heruntergewirtschaftet haben, nicht jetzt im Alleingang über die zu ergreifenden Maßnahmen bestimmen, den Zugang zu umweltpolitischen Entscheidungen steuern oder sich weigern sollten, *agency* zu teilen.

Im Sinn einer brauchbaren Lösung war Bels Vorstoß nicht zielführend. Immerhin setzte er aber eine Auseinandersetzung in Gang, die klar zum Vorschein brachte, wo die Hürden liegen und die Konfliktlinien verlaufen. Was fehlt und dringend erarbeitet werden muss, sind positive Strategien, denn fraglich ist, wie lange Spielstätten und Künstler*innen die Transformation ihres Mobilitätsverhaltens noch selbst in die Hand nehmen können. Dem Journalisten und Schriftsteller Till Briegleb ist das Vertrauen in die »Selbstregulierungskräfte von Einsicht und schlechtem Gewissen«[121] bereits abhandengekommen; das erklärt seine Gereiztheit in Bezug auf den Zustand, den er »Konsequenzlähmung«[122] nennt: das von der »mantramäßigen Verzeih-Vokabel ›Dilemma‹«[123] gedeckte Weitermachen wie bisher. Noch existiert die Wahl zwischen *change by design or disaster*. Nimmt die globale Erderhitzung weiterhin so rasant zu, steht allerdings zu

---

119 Bel, Jérôme (2019): Facebook vom 10.09.2019. URL: https://www.facebook.com/BELJEROME2/posts/2694468340586418/ [13.10.2021].

120 S. stellvertretend die folgenden beiden Repliken: Gintersdorfer, Monika (2020): Nicht spalten, sondern solidarisieren. nachtkritik vom 29.09.2020. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18781:internationaler-gastspiel-und-reisebetrieb-ein-plaedoyer-fuer-klimabewusstes-reisen-fuer-nord-suedausgleich-und-gegen-beschraenkungen-fuer-diejenigen-die-sowieso-am-meisten-unter-restriktionen-leiden&catid=101&Itemid=84 und Rodríguez, Lázaro Gabino (2021): Open Letter to Jérôme Bel. In: e-tcetera vom 14.03.2021. URL: https://e-tcetera.be/open-letter-to-jerome-bel/ [13.10.2021].

121 Briegleb, Till (2020): Konsequenzlähmung. In: Kulturstiftung des Bundes (KSB) (Hg.): magazin 34 (Dilemmata). URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_34/konsequenzlaehmung.html [13.10.2021].

122 Ebd.

123 Ebd.

befürchten, dass ein von außen implementiertes Verbotssystem den Wandel erzwingen wird. Welche Vorschläge gibt es also für eine klimagerechte Verteilung beim Flugverkehr? Und was davon lässt sich auf den Theaterbereich anwenden?

Verschiedenen Studien zufolge sind die Ungleichheiten – egal, ob global oder lokal betrachtet – beim verkehrsbezogenen Verbrauch mit am größten.[124] 2018 wurden weltweit insgesamt 4,4 Mrd. Flugreisen unternommen. Umgerechnet auf die Weltbevölkerung sind das 0,6 Flüge pro Person und Jahr. Gemessen an diesem Mittelwert ist man Vielflieger*in nicht erst, wenn einem die Prämienprogramme der verschiedenen Airlines diesen Status verleihen (bei Miles & More müssen Mitglieder für diesen Status 30 Flugsegmente oder 35.000 Statusmeilen erreichen[125]) und mit Freiflügen, Koffern oder Kopfhörern belohnen, sondern schon bei drei bis vier Flügen jährlich.[126] Da 80 bis 90 % der Weltbevölkerung noch nie ein Flugzeug betreten haben, während einige wenige für die katastrophale CO_2-Bilanz bei den Flugreisen verantwortlich sind, setzen Vorschläge für eine klimagerechte Verteilung beim Flugverkehr den Hebel darum bei den Vielflieger*innen an.

Einer dieser Vorschläge besteht in der Zuteilung eines Kilometerbudgets, das jährlich verflogen oder über mehrere Jahre angespart werden kann; z.B. hat das Fraunhofer-Institut als budgetäre Obergrenze eine Flugdistanz von 2.000 Kilometern pro Jahr ins Spiel gebracht[127]. Im Verhältnis zu den Strecken, auf die viele von uns innerhalb von 12 Monaten kommen, ist das nicht viel. Für den Fall, dass wir uns vom 1,5-Grad-Ziel weiterhin entfernen, ist es jedoch keine unwahrscheinliche Aussicht. Für den Globalen Norden prognostiziert etwa das Societal Transformation Scenario (STS) einen einschneidenden Rückgang bei den Flügen: Pro Kopf sieht es die durchschnittliche Anzahl bis 2025 auf einen Flug pro Jahr und bis 2050 auf einen Flug alle drei Jahre zurückgehen.[128] Eine andere, um Klimagerechtigkeit bemühte Maßnahme lanciert die in London ansässige Organisation Possible. Sie plädiert nicht allein, aber sehr prominent und u.a. mit Unterstützung von Greenpeace für die Einführung einer progressiven, d.h. einer ansteigen-

---

124 Hopkins, Lisa/Cairns, Sally (2000): Elite Status: global inequalities in flying. Report for Possible. March 2021. URL: https://static1.squarespace.com/static/5d30896202a18c0001b49180/t/605a0951f9b7543b55bb003b/1616513362894/Elite+Status+Global+inequalities+in+flying.pdf [13.10.2021].

125 S. Miles & More. URL: https://www.miles-and-more.com/de/de/program/status-benefits/frequent-traveller-status.html [13.10.2021].

126 »The trouble with the term ›frequent flyer‹ is that no one thinks it's them. Everyone knows someone who flies more than they do, and a person who takes just three return flights a year would not necessarily think of themselves as being a frequent flyer.« S. What makes a frequent flyer? (2020) Flight Free UK vom 31.08.2020. URL: https://flightfree.co.uk/post/what-makes-a-frequent-flyer/ [13.10.2021].

127 Berneiser, Jessica/Senkpiel, Charlotte/Kustermann, Miriam/Gölz, Sebastian (2020): Flugverhalten in Deutschland und Europa. Ergebnisse einer repräsentativen Befragung der deutschen Bevölkerung. Fraunhofer-Institut für Solare Energiesysteme ISE. Freiburg. 25.06.2020. URL: https://www.ise.fraunhofer.de/content/dam/ise/de/downloads/pdf/Forschungsprojekte/Ergebnisse_Flugstudie.pdf [13.10.2021]. 23.

128 Heinrich-Böll-Stiftung/Konzeptwerk Neue Ökonomie (Hg.) (2020): A Societal Transformation Scenario for Staying Below 1.5 °C. A study by Kai Kuhnhenn, Luis Costa, Eva Mahnke, Lina Schneider, Steffen Lange. Berlin. 41.

den Vielflieger*innensteuer.[129] Nach diesem Modell stünde jeder Person ein steuerfreier Hin- und Rückflug pro Kalenderjahr zur Verfügung, was alle entlastete, die nur einmal jährlich ein Flugzeug nehmen, um z.B. mit der Familie in den Urlaub zu fliegen. Die Vielflieger*innensteuer würde ab dem zweiten Flug in Kraft treten und dann mit der Anzahl der Flüge oder der zurückgelegten Flugkilometer nach oben gehen: »Think of it like income tax, which increases progressively so that people earning a lot pay tax at a higher rate than people who don't earn much.«[130]

Es wäre zu überlegen, inwiefern solche Empfehlungen für den Theaterbereich produktiv gemacht werden können. Vermutlich sind sie nicht für alle Akteur*innen im selben Maß hilfreich; sie inspirieren aber ein Nachdenken über Optionen zur Verknappung von Flügen, das Klimagerechtigkeit nicht über Bord wirft. Gerade weil sich diese Empfehlungen nicht an den Flugemissionen ganzer Länder oder Regionen orientieren, adressieren sie die Ungleichheiten, die sich zwischen Viel- und Nichtflieger*innen quer durch alle nationalen wie internationalen Lebens- und Arbeitszusammenhänge ziehen. Mit dem Prinzip der Pro-Kopf-Budgetierung ließe sich so auch innerhalb der Freien Szene eine faire Lösung für den Umstand finden, dass einige oft und andere wenig bis gar nicht fliegen. Gleichzeitig ignorieren solche Budgetierungen wiederum, dass manche Künstler*innen seit vielen Jahren Vielflieger*innen sind und andere erst seit Kurzem. Auch diesen Aspekt gilt es zu berücksichtigen und nicht zuletzt natürlich die Frage, wie die entsprechenden Abgaben reinvestiert werden können, ob sie z.B. in lokale Renaturierungsprojekte fließen sollten, zurück in die Freie Szene oder in beides.

Rethinking Touring und Gastspiele

Im September 2021 war bei den Wiener Festwochen die Uraufführung von *Hullo, Bu-bye, Koko, Come in* der südafrikanischen Schriftstellerin, Theatermacherin und *spoken-word*-Künstlerin Koleka Putuma zu sehen. Wunderbar würde diese Bühnenadaption ihrer zweiten Gedichtsammlung ins Programm mancher Festivals oder Spielstätten im deutschsprachigen Raum passen, und vielleicht wird sie irgendwo dort demnächst auch zu Gast sein. In diesem Fall müsste Putuma erneut von Kapstadt nach Europa fliegen.

Dieses arbiträr gewählte Beispiel ist alles andere als ein Einzelfall. Es ist vielmehr Ausdruck eines grundlegenden Problems, das Produktionen von nah und fern betrifft. Anstelle eines Miteinanders, das sowohl dem Klimaschutz wie der Wertschätzung von Künstler*innen und der Wirksamkeit ihrer Arbeit zugutekäme, schirmen sich viele Spielstätten und Festivals voneinander ab und versuchen, eine Inszenierung exklusiv bei sich im Programm zu platzieren. Nicht nur angesichts der voranschreitenden Klimakatastrophe ist fraglich, wie zeitgemäß die Fixierung auf solche Alleinstellungsmerkmale ist, die oft noch durch vertraglich manifestierte Ausschließlichkeitsklauseln unterstrichen und abgesichert werden. Und wem dienen sie schon? Kaum ein*e Zuschauer*in

129 S. The frequent flight levy: the way to make fewer flights fair for everyone (2020). Possible am 08.09.2020. URL: https://www.wearepossible.org/actions-blog/the-frequent-flight-levy-the-way-to-make-fewer-flights-fair-for-everyone [13.10.2021].

130 Ebd.

wird Anstoß daran nehmen, dass eine Performance, die in einer Stadt zu sehen war, noch andere Städte bereist. Im Gegenteil erspart jede Inszenierung, die zu den Menschen kommt, diesen die Reise zu ihr. In ihrem Leitfaden *Grüne Mobilität* forderte die Organisation Julie's Bicycle bereits 2011 die Entwicklung ökologisch vertretbarer Touring-Modelle, damit »einmalige Aufführungen von Produktionen vermieden werden«[131]. Dass Mehrfachflüge ganz gestoppt werden können, ist vermutlich nicht hinzukriegen; das lässt schon die kalendarische Verteilung der Festivals nicht zu. Viel getan wäre allerdings mit dem Ende des Exklusivitätsfetischs bzw. der Bereitschaft aller, inner- wie außerhalb der Freien Szene, sich (besser) zu vernetzen, auf Ausschließlichkeitsklauseln zu verzichten oder sie wenigstens zu flexibilisieren und Absprachen bei Einladungen und Programmierungen anzustreben. Hilfreich wäre hierfür die Einrichtung von Personalstellen, die ein koordiniertes Touring unterstützen, sowie von Onlineplattformen, auf denen z.B. ›Fundstücke‹ geteilt werden können.

Wie künstlerische Produktionen klimaschonend auf Reisen gehen können, ist eine Frage, auf die längst auch Tanz- und Theaterschaffende mit künstlerisch-ästhetischen Entwürfen zu antworten begonnen haben. 2020 startete etwa der Künstler Ant Hampton in Kooperation mit dem Théâtre Vidy-Lausanne einen internationalen Aufruf zur Einsendung von existierenden oder neu erfundenen Formaten, die überall auf der Welt realisiert werden können, ohne dass dafür jemand ein Fortbewegungsmittel betreten oder irgendein Material transportiert werden muss.[132] *Showing without going*, so der programmatische Titel des Projekts, ist der Versuch, die notwendige Reduktion von Treibhausgasemissionen und den Livecharakter von Performances nicht gegeneinander auszuspielen, sondern als vereinbare Parameter zu denken. Auf Reisen gehen deshalb nicht Menschen und Requisiten, Bühnenbilder oder Kostüme; auf Reisen gehen Notationen – Handlungsanweisungen, Partituren, Skripte –, die dann überall auf der Welt aus- und vorgeführt werden können. Ein ähnliches Projekt initiiert aktuell auch das internationale Theaterfestival LIFT in London: Es vergibt Residenzen an Künstler*innen, die für ökologisch nachhaltige Gastspielreisen und internationale Kollaborationen neue Formen entwickeln und erproben sollen. »We are supporting projects, where the idea, process, work, travel but the artist does not«[133], heißt es auf der Webseite.

Diese im Geist der Konzeptkunst angesiedelten Projekte bieten keine allumfassende Lösung. Ihre Stärke ist, dass sie ohne reisende Menschen auskommen – und zugleich liegt darin ihre Schwäche. Wie klassische Theatertexte gehören Notationen nicht (zu) einem bestimmten Körper. Sie können und sollen von beliebigen (irgendwelchen, zahllosen, wechselnden) Körpern umgesetzt werden und akzentuieren mithin die Ersetzbarkeit von Akteur*innen. In Konsequenz können sie simultan an verschiedenen Orten zur Aus- und Aufführung kommen. Doch was passiert mit den Arbeiten, die die Disposition, Fähigkeit und Leistung eines konkreten Körpers betonen? Die Performer*innen als Autor*innen ihrer eigenen Texte, Sprache, Ausdrucksform, Choreografie, Praxis, Technik

131 Julie's Bicycle (2011): Grüne Mobilität. Ein Leitfaden zur ökologisch nachhaltigen Mobilität für die Darstellenden Künste. URL: https://on-the-move.org/files/Green%20Mobility%20Guide_Deutsch.pdf [13.10.2021]. 7.

132 S. Showing without going. An Atlas. URL: http://showingwithoutgoing.live [13.10.2021].

133 S. LIFT-Theaterfestival. URL: https://www.liftfestival.com/events/concept-touring [13.10.2021].

usw. in Szene setzen, d.h. als Künstler*innen, deren Selbstverständnis darauf beruht, dass sie und ihre Körper gerade nicht austauschbar sind? Wie kriegen wir diese Arbeiten ökologisch nachhaltig auf Reisen? Dass Hamptons Projekt oder die vom LIFT-Festival in Auftrag gegebenen Ideenentwicklungen diese Frage nicht beantworten, diskreditiert weder sie noch die von ihnen gesammelten Vorschläge. Es zeigt aber deren Grenzen auf und offenbart zugleich, wo die wirklichen Hindernisse liegen.

Künstlerische Arbeiten gemeinsam mit Performer*innen klimaschonend reisen zu lassen, bleibt die große Herausforderung. Bedingt durch die Kontaktbeschränkungen während der Pandemie wurden viele Optionen erprobt, um eine Inszenierung so von A nach B zu bringen, dass dabei weder Performer*innen noch Zuschauer*innen ihre Wohnung oder Stadt verlassen müssen. Abgefilmte, filmisch aufbereitete oder live übertragene Aufführungen sowie die zahlreichen Beispiele aus dem Bereich der digitalen Performancekunst[134] haben in kürzester Zeit Verbreitung gefunden und Künstler*innen, Spielstätten wie Festivals das Weitermachen trotz Lockdown erlaubt. Viele hofften oder hoffen noch immer, dass diese veränderten Vorzeichen künstlerischer Produktion und Präsentation bloß vorübergehend sind und wir früher oder später (und für viele lieber früher als später) ganz in das dominante Aufführungsdispositiv zurückkehren werden. Es ist geradezu erstaunlich, wie bereitwillig die aktuellen Glorifizierungen des Beisammenseins in der ›echten‹ Welt des Theaters die problematischen Anteile an der Idee des Publikums übergehen oder vergessen zu haben scheinen[135] – und wie wenig Bereitschaft es im Gegenzug gibt, den neuen Formaten mit Offenheit und Sympathie zu begegnen. Freilich bietet die digitale Performancekunst nicht dieselben ästhetischen und sozialen Erfahrungen. Dafür kann sie die Potenziale von Begegnungen anders nutzen und z.B. intimere, fragilere oder auch schonungslosere Bezüglichkeiten organisieren. Dank der Chat-Funktion, die den Teilnehmer*innen Gelegenheit gibt, sich während der Aufführung zu Wort zu melden, werden Fragen nach Partizipation nochmals anders pointiert und verhandelbar.

Es wäre gut, diesen Aspekten mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Und so oder so wäre es hilfreich zu überlegen, inwiefern von diesen Vorstößen und Unternehmungen gerade im Kampf gegen die Klimakatastrophe zu profitieren ist. Von welchen *good-practice*-Beispielen ist zu lernen? Welche Verbesserungen und Weiterentwicklungen sind notwendig, damit sich das Gefühl einer auf Dauer gestellten Notlösung nicht durchsetzt? Wie lässt sich z.B. das Prinzip der Versammlung im digitalen Raum künstlerisch-ästhetisch noch interessanter ausloten? Und wie der soziale Aspekt von Theaterbesuchen besser unterstreichen? Digitale Gastspiele in Form aufgezeichneter Aufführungen oder Livestreams in Kino- oder Theatersälen zu präsentieren, damit Zuschauer*innen nicht allein zu Hause vor ihren Bildschirmen sitzen müssen, ist vielleicht nicht die überzeugendste Lösung, es ist jedoch ein Anfang. Oder wie könnte man Ersatz für das Miteinander schaffen, das sich im Vorher und Nachher einer Aufführung abspielt und von dem

---

134 S. hierzu ausführlich die Teilstudien I.1, III.2 und III.3.

135 Zum dominanten Aufführungsdispositiv und seinen disziplinarischen Implikationen im Blick auf das Verhalten des Publikums s. Umathum, Sandra (2020): Die Rache des Hustens. In: Haas, Maximilian/Wicke, Joshua (Hg.): Lockdown Theater. Zürich. URL: https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/18314/lockdown-theatre-4-die-rache-des-hustens [13.10.2021].

während der pandemiebedingten Schließung der Theater viele feststellten, dass es ihnen mehr fehlt als die Vorstellungen selbst? Und was vor allem können wir für eine ökologisch nachhaltigere Digitalisierung tun?[136]

Bei allen Schwierigkeiten, die sich der Transformation zu einer klimaverträglicheren Mobilität in den Weg stellen, und bei aller berechtigten Sorge, Frustration und Verzweiflung sei nicht vergessen, dass die aktuellen Debatten häufig aus privilegierten Perspektiven geführt werden: von Menschen, die Geld, Grund und Gelegenheit für Dienst- und Gastspielreisen haben, die im Besitz von Pässen sind oder von Körpern, die es ihnen nicht nur erlauben, sich innerhalb des Mobilitätsregimes zu behaupten und sogar sehr anstrengende Reisen anzutreten, sondern sich auch in Ländern und Regionen der Welt aufzuhalten, die nicht für alle gleich zugänglich oder sicher sind. Diejenigen, die den Anforderungen an Mobilität oder an Flexibilität nicht genügen, treffen die Mechanismen der Exklusion besonders hart. So brachte für Künstler*innen oder Zuschauer*innen, die aufgrund einer Behinderung eingeschränkt mobil sind und vom Ausschluss aus bestimmten Zusammenhängen immer schon bedroht, die Verlagerung von Teilen des Lebens ins Digitale den Vorteil mit sich, leichter und mit weniger Mühen sowohl ihre eigenen Arbeiten verbreiten wie die Arbeiten anderer rezipieren zu können. Vergessen wir deshalb in diesen Debatten nicht die Achtsamkeit und Solidarität; sie gehören ganz oben auf die Agenda.

Die in diesem Kapitel versammelten Vorschläge und Maßnahmen sind als Orientierungen gedacht, als Anregungen zum Weiterdenken und zum Handeln. Das Ziel ist die deutliche Reduktion der Flugreisen. Aus dieser gesamtgesellschaftlichen Verpflichtung dürfen sich die Theater nicht heraushalten. Von der Veränderung der bisherigen Mobilitätsgewohnheiten wird die Freie Szene auch selbst profitieren – jedoch allein durch diese Veränderung nicht zu reformieren sein. Es ist nur eine von mehreren Stellschrauben. Ein Weniger an betriebsamem Hin und Her und vor allem an Flugreisen dient in erster Linie dem Klimaschutz. Zu erwarten ist aber, dass dieses Weniger eine Ressourcenschonung auf mehreren Ebenen hervorruft und damit eine generelle Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen.

Informationen und Webseiten[137]

Emissionsrechner

- Ecotransit (zur Berechnung von Transportemissionen): https://www.ecotransit.org/de/emissionsrechner/
- Green Mobility (für Reisen mit verschiedenen Verkehrsmitteln): https://www.greenmobility.de/co2/hamburg
- Flightemissionmap (Karte zur Übersicht von Flugemissionen):
- https://flightemissionmap.org

136 S. hierzu stellvertretend: Natürlich. Digital. Nachhaltig. Ein Aktionsplan des BMBF (2019). URL: https://www.bmbf.de/SharedDocs/Publikationen/de/bmbf/pdf/natuerlich-digital-nachhaltig.pdf?__blob=publicationFile&v=2 [13.10.2021].

137 Alle folgenden Webseiten wurden am 13.10.2021 geprüft.

Reiseveranstalter*innen, die spezielle Umweltstandards erfüllen

- Bookdifferent: https://www.bookdifferent.com/en/
- Bookitgreen: https://bookitgreen.com/de/
- Good Travel: https://goodtravel.de
- Traivelling (spezialisiert auf Zugreisen): https://www.traivelling.com

Kompensationsanbieter für Treibhausgasemissionen

Lassen sich Flüge nicht vermeiden, können die Treibhausgasemissionen, die bei einer Flugreise entstehen, kompensiert werden. Es wird in diesem Fall ein Betrag entrichtet, der in Klimaschutzprojekte, wie etwa die Aufforstung von Wäldern oder die Förderung von erneuerbaren Energien, reinvestiert wird.[138] Die Anbieter*innen und ihre Angebote sollten unbedingt die internationalen Qualitätsstandards erfüllen (Clean Development Mechanism (CDM), Gold Standard oder Verified Carbon Standard); darunter befinden sich:

- Atmosfair : https://www.atmosfair.de/de/kompensieren/
- Myclimate: https://co2.myclimate.org/de/offset_further_emissions
- GoClimate: https://www.goclimate.com

Informationen und Beratung für nachhaltige Digitalisierung:

- Digitalisierung und sozial-ökonomische Transformation: https://www.nachhaltige-digitalisierung.de
- Metamine: https://metamine.de

4 Maßnahmen und Förderungen

In gebündelter Form versammeln die folgenden Seiten die zentralen Maßnahmen und Förderungen, die aus den Explorationen und Überlegungen insbesondere in Kapitel 2 (Betriebsökologie, materielle Infrastrukturen und nachhaltige Produktion) und Kapitel 3 (Mobilität, Prekariat und Förderpolitik) resultieren.

Allgemeine Förderungen

Runder Tisch

Um tragfähige Nachhaltigkeitskriterien – allgemein, kontextsensibel und fair – so einzuführen, dass keine regionalen Standortnachteile entstehen, braucht es eine koordinierte Initiative von Bund, Ländern und Kommunen, etwa in Form eines Runden Tisches – Theater und Nachhaltigkeit, wie er bei Museen bereits besteht.

---

138 Für eine Einführung in Idee und Prinzip von CO_2-Kompensationen sowie die Kritik daran s. Wolters, Stephan/Schaller, Stella/Götz, Markus (2018): Freiwillige CO_2-Kompensation durch Klimaschutzprojekte. Dessau-Roßlau. URL: https://www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/376/publikationen/ratgeber_freiwillige_co2_kompensation_final_internet.pdf. Oder auch Julie's Bicycle (2021c): Putting a Price on Carbon. From Offsets to True Value. London. URL: https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2021/03/JB-Offsetting-FinalFullReport.pdf [13.10.2021].

Zentrale Anlaufstelle

Zudem ist eine zentrale Anlaufstelle nötig, ein Büro oder Desk, das Nachhaltigkeitsinitiativen in den Freien Darstellenden Künsten koordiniert und kommuniziert, in Person und online. Hier könnten ggf. auch die Klimabilanzen der Organisationen gesammelt und so verwaltet werden, dass ein produktiver Vergleich ebenso möglich wird wie eine sinnvolle länderübergreifende Strategieentwicklung. Sehr gut könnte auch eine gestärkte BKM diese Arbeit leisten bzw. koordinieren.

Förderung einer nicht nur ökologischen Nachhaltigkeit

Die systemische Logik der Freie Darstellenden Künste bedingt einen enormen Verschleiß an sozialen, ökonomischen und zugleich ökologischen Ressourcen. Die Mehrheit der Theaterschaffenden hangelt sich von einer punktuellen Projektförderung zur nächsten, arbeitet mit wenig Geld, geringen Honoraren und deshalb in zwangsläufiger Selbstausbeutung an Inszenierungen, die oft bereits nach kurzer Zeit abgespielt und zumindest als Liveereignisse Geschichte sind. Diese Überproduktion an Wegwerfartikeln ist nachhaltig in keinster Weise. Die folgenden vier Vorschläge gelten Förderinstrumenten, die dem Verschleiß entgegenwirken und zugleich auf einem integrativen Nachhaltigkeitsmodell basieren.[139]

Künstlerisches Grundeinkommen

Angesichts der dringend notwendigen Eindämmung der globalen Erderhitzung erhält die Forderung nach einem (bedingungslosen) künstlerischen Grundeinkommen zusätzliche Argumente. Es würde verhindern, dass Künstler*innen viele ihrer Inszenierungen nur erarbeiten, weil sie ihren Lebensunterhalt sichern müssen, mithin etwas produzieren, für das ihnen möglicherweise die Idee, Motivation, Kraft fehlen. Weil aber die meisten ihren Lebensunterhalt mit Theatermachen allein so oder so nicht verdienen können, müssen sie in verschiedenen Kontexten arbeiten. Gerade Selbstständige mit einem unregelmäßigen und niedrigen Einkommen, mit geringfügiger sozialer Absicherung und einer fehlenden Altersvorsorge sind daher zu einem ständigen Hin und Her zwischen zahlreichen Orten gezwungen; und um Zeit und Geld zu sparen, werden nicht wenige dieser Strecken mit dem Flugzeug zurückgelegt. Eine Grundversorgung entließe alle Betroffenen nicht nur aus einem ermüdenden, weder der Gesundheit noch dem Privatleben zuträglichen Mobilitätsmuss; es käme ganz deutlich auch dem Klima zugute.

Wiederaufnahmen

Es bedarf einer verbesserten Förderung von Wiederaufnahmen, um den Erhalt und die Wirkkraft von Inszenierungen als Liveereignisse zu sichern, sie also davor zu bewahren, dass sie nach nur wenigen Aufführungen höchstens als Aufzeichnungen oder Dokumentationen weiterbestehen. Von Vorteil wäre außerdem ein in die Ausstattung der Spielstätten integriertes Wiederaufnahmebudget, sodass sie mehr Spielraum als bisher haben, Produktionen jüngeren wie älteren Datums erneut zu zeigen, ohne erst einen Antrag schreiben zu müssen, von dem unklar ist, ob er positiv beschieden wird.

139 Zum integrativen Nachhaltigkeitsmodell s. die Einleitung dieser Teilstudie.

Reperformances

Nicht nur braucht es mehr Gelder für Wiederaufnahmen, es braucht auch Förderinstrumente, die eine Praxis des Weitermachens und der Weiterentwicklung unterstützen. Oft genehmigen Wiederaufnahmeförderungen nur geringfügige Überarbeitungen der ursprünglichen Inszenierung, und beklagenswert ist das schon deshalb, weil dadurch ein grundlegendes Kapital der Live Art, nämlich die potenzielle Umgestaltung einer Inszenierung noch weit nach ihrer Premiere, verspielt wird. Doch gerade auch im Sinne der Nachhaltigkeit ist es wichtig, Strukturen zu schaffen, damit Künstler*innen, die das möchten, an einer bereits existierenden Produktion weiterarbeiten können, anstatt ins nächste Projekt springen zu müssen.

Residenzen/Recherchen/Prozesse

Eine weitere Maßnahme gegen den hohen Ressourcenverschleiß besteht in der Einrichtung von Förderinstrumenten, die es Theatermachenden erlauben, in Ruhe zu forschen, zu probieren und auszuprobieren, Wissen, Expertisen und Techniken neu zu erwerben, sich mit alternativen Formen künstlerischer Arbeit zu beschäftigen und eine Produktion vielleicht sogar über einen Zeitraum von mehreren Jahren zu entwickeln. Die Einführung sowie der Ausbau oder die Verstetigung bestehender Residenz-, Recherche- oder Prozessförderungen, die nicht nur von Künstler*innen, sondern auch von Spielstätten beantragt werden können, wäre ein wichtiger Schritt und würde sich nicht zuletzt positiv aufs Klima auswirken. Vor dem Hintergrund der rasant voranschreitenden Klimakatastrophe müsste es aber speziell auch Fördermittel für künstlerische Klimaforschung geben, sodass sich Künstler*innen stärker in die Exploration nachhaltiger und vor allem klimaschonender Produktions- und Präsentationsweisen einschalten können. Residenzen, wie sie etwa das Theaterfestival LIFT in London an Künstler*innen vergibt, damit sie neue Konzepte für ökologisch nachhaltige Gastspielreisen und internationale Kollaborationen hervorbringen und erproben können, gehören zu den Beispielen, von denen zu lernen ist. Ebenso ist die Idee eines multidisziplinären Forschungskontextes, den z.B. Adrienne Goehler mit dem Fonds Ästhetik und Nachhaltigkeit verfolgt, ein wichtiges und unbedingt unterstützenswertes Vorhaben.

Förderung nachhaltiger Infrastrukturen

Klimabilanzierung in Kulturinstitutionen

Der effizienteste Weg zu einer nachhaltigen Betriebsökologie ist ein strategisches Umweltmanagement bzw. eine umfassende Nachhaltigkeitsstrategie. Diese setzen allerdings die Erstellung einer Klimabilanz voraus. Durch strukturelle Förderung sollten Stellen bzw. Kapazitäten geschaffen werden, die die kontinuierliche Erhebung der Kennzahlen sowie die Erstellung und Verbesserung eines Umweltmanagements bzw. einer Nachhaltigkeitsstrategie einschließlich ihrer Berichterstattung und Kommunikation nach professionellen Standards ermöglichen. Daneben sind Angebote zur Weiterbildung, zur Beratung und Begleitung sowie zum Wissenstransfer zwischen den Akteur*innen vonnöten.

Nachhaltige Gebäude

Bei der institutionellen Nachhaltigkeitsarbeit spielen die Gebäude eine zentrale Rolle. Unter den Großprojekten steht die energetische Sanierung der Gebäude an erster Stelle. Die Mittel zu diesen oft kostspieligen Maßnahmen können zumeist von den Trägern der Institutionen nicht allein aufgebracht werden. Hier braucht es umfassende Förderprogramme, an denen auch etwa die Bundesministerien für Wirtschaft und Klimaschutz, Umwelt und Naturschutz sowie Stadtentwicklung und Bauwesen beteiligt sein sollten. Aber auch die Ausstattung und Nutzung der Räume bildet einen großen Hebel. Durch infrastrukturelle Maßnahmen an Heizung, Kühlung und Stromversorgung sowie durch Foren dessen, was man als *carbon literacy* bezeichnet, müssen die Mitarbeiter*innen unterstützt werden, die Betriebsökologien ihrer Gebäude auch im laufenden Betrieb weniger ressourcenintensiv zu gestalten. Zudem sollte der Bezug von Ökostrom nicht nur ermöglicht, sondern vorausgesetzt werden.

Materielle Infrastruktur und Kreislaufwirtschaft

Die Institutionen und Organisationen der Freien Darstellenden Künste partizipieren an diversen Materialflüssen: Sie beschaffen Material, verarbeiten es und geben es, zumeist in Form von Abfall, wieder ab. Ein großer Teil dieses Materials wird nicht nachhaltig produziert, ineffizient genutzt und so bearbeitet, dass es nicht wieder- oder weiterverwendet werden kann. Für den Ausstattungsbereich sind Zentren der materiellen Infrastruktur für Städte und Regionen zu prüfen, die im Wesentlichen alle Gewerke versammeln, die auch in den Stadt- und Staatstheatern zu finden sind, zumindest aber einen Material- und Kostümfundus sowie eine Ausleihe von modularen Bühnenelementen und Technik, die durch kundiges Personal gewartet und in einer Materialbibliothek online abgebildet werden. Zudem sollte ein solches Zentrum über ausreichend Lagerstätten für Ausstattung verfügen, sodass etwa Bühnenbilder nach Aufführungsserien nicht entsorgt und für Wiederaufnahmen neu hergestellt werden müssen.

Nachhaltige Produktion

Nachhaltige Produktion beruht auf dem Grundsatz, den Lebenszyklus der Elemente bei minimalem Ressourcenaufwand auszureizen und mithin Neuanschaffungen und Abfall zu reduzieren. Dies erfordert mehr Zeit und Planungskapazitäten, von der Beschaffung und Bearbeitung des Materials bis zur Lagerung und Zuführung zu einer sinnvollen Nachnutzung oder verantwortlichen Entsorgung. Dass sich durch den organisatorischen Mehraufwand auch der finanzielle Schwerpunkt vom Material auf Menschen verlagert, muss sich auch in den Förderrichtlinien und -programmen abbilden: Mag die Sachmittelförderung zum initialen Aufbau nachhaltiger Strukturen sinnvoll sein, muss der Fokus der institutionellen und Projektförderung (nach diversen Gesichtspunkten der Nachhaltigkeit) klar auf Personen liegen. Der nachhaltigste Beschaffungs- und Entsorgungsweg ist zudem oft nicht der schnellste (oder der günstigste). Dies muss auch durch elastische Produktions- und Abrechnungszeiträume sowie -volumina seitens der Häuser und Fördermittelgeber ermöglicht werden. In energetischer Hinsicht folgt nachhaltige Produktion der Faustformel: vermeiden, verringern, kompensieren. Hierzu ist sowohl eine spezifische Schulung der Akteur*innen in der Aus- und Weiterbildung vonnöten

als auch die Möglichkeit, Kompensationsleistungen abzurechnen. Die Vergaberichtlinien sollten des Weiteren dahingehend geändert werden, dass einzuholende Vergleichsangebote nicht mehr nach finanziellen, sondern nach ökologischen Kriterien geprüft werden. Das Antrags- und Abrechnungswesen muss digitalisiert werden, um den Papier- und Postaufwand zu reduzieren.

Förderung einer klimaschonenden Mobilität

Beratung

Es wird nicht praktikabel sein, für die Freie Szene Handlungsempfehlungen pauschal zu formulieren; dafür ist sie zu divers und sind ihre Bedürfnisse zu heterogen. Wichtig sind deshalb Anlaufstellen, die Künstler*innen, Festivals und Spielstätten dabei unterstützen, die für sie jeweils geeigneten Maßnahmen oder individuellen Selbstverpflichtungen für eine klimaschonende Mobilität zu erarbeiten. Hierfür müssen Schulungen sowie Stellen für Expert*innen finanziert werden, die mit profundem Wissen Beratungen durchführen, damit es gelingt, z.B. Kurzstreckenflüge bis 700 oder 1.000 km ganz aufzugeben und Langstreckenflüge drastisch zu reduzieren. Menschen, die also dabei helfen, Kriterien für jene Ausnahmen aufzustellen, in denen Flugreisen bis 1.000 km genehmigt (und erstattet) werden können, aber auch Kriterien für die Relevanz von Fernflugreisen bzw. von verbindlichen Vereinbarungen über das Verhältnis von Flugzeit und Mindestaufenthaltsdauer am Zielort.

Ökologischste Reisewege

Um Flüge auf Strecken bis 700 oder 1.000 km in Richtung null zu orientieren und die Normalisierung des ökologischsten Reisewegs zu bewirken, sind Gesetze notwendig, die idealiter nicht nur ermöglichen, sondern dazu verpflichten, das klimaverträglichste Reisemittel zu wählen. Zudem müssen Gelder für die dadurch zusätzlich anfallenden Reisekosten bereitgestellt werden.

Klimagerechte Flugverknappung

Da 80 bis 90 % der Menschen weltweit, und unter ihnen die ärmeren und ärmsten, noch nie ein Flugzeug betreten haben, während einige wenige für die katastrophale CO_2-Bilanz bei den Flugreisen verantwortlich sind, setzen Vorschläge für eine klimagerechte Verknappung beim Flugverkehr bei den Vielflieger*innen an. Denkbar ist z.B. die gesetzliche Einführung von Kilometerbudgets im unteren oder mittleren vierstelligen Bereich, die pro Person und Kalenderjahr verflogen oder über mehrere Jahre angespart werden dürfen. Oder eine progressive Vielflieger*innensteuer, die ab dem zweiten Flug in Kraft tritt und dann mit der Anzahl der Flüge oder der zurückgelegten Flugkilometer steigt. Mit dem Prinzip der Pro-Kopf-Budgetierung ließe sich im Sinne der Klimagerechtigkeit für den internationalen Kontext, aber auch innerhalb der Freien Szene eine faire Lösung dafür finden, dass einige oft und andere wenig fliegen.

Mindestaufenthalte

Werden Flugreisen an die Bedingung einer Mindestaufenthaltsdauer am Zielort geknüpft, steht zu erwarten, dass dies nicht nur die Unterlassung überflüssiger und

irrelevanter Flüge zur Folge hat, sondern zugleich eine Zunahme produktiver Begegnungen und Austausche an den jeweiligen Zielorten. Damit diese in doppelter Hinsicht lohnenswerte Maßnahme nicht an dem finanziellen Mehraufwand scheitert, muss es Mittel eigens für die Deckung zusätzlicher Übernachtungen und Per Diems geben.

Scouts
Künstlerische Leiter*innen, Kurator*innen oder Dramaturg*innen müssen nicht jede Produktion live sehen, um sich von ihr ein angemessenes Bild machen zu können. In vielen Fällen reicht eine Aufzeichnung oder der Rekurs auf das Urteil anderer, z.B. das von regional operierenden Ko-Kurator*innen oder sogenannten Scouts, mit denen manche Spielstätten und Festivals bereits kollaborieren. Diese Option stellt sicher, dass Inszenierungen ohne übermäßiges Mobilitätsaufkommen vor Ort gesehen werden können und nicht (ausschließlich) auf der Basis von Aufzeichnungen beurteilt und eingeladen werden müssen. Die stärkere Institutionalisierung dieser Position wäre daher ebenso wünschenswert wie deren finanzielle Unterstützung.

Ökologisches Touring
Für ein ökologisches Touring, zu dem ganz zentral gehört, dass einmalige Aufführungen von Inszenierungen sowie Zickzackflugrouten vermieden werden, braucht es die Bereitschaft aller, inner- wie außerhalb der Freien Szene, sich (besser) zu vernetzen, auf Ausschließlichkeitsklauseln in Verträgen zu verzichten oder sie wenigstens zu flexibilisieren und die bestmögliche Koordination von Einladungen, Spielplanprogrammierungen und Reiserouten anzustreben. Hilfreich wäre hierfür die Einrichtung von Personalstellen und Onlineplattformen, auf denen z.B. ›Fundstücke‹ geteilt werden können.

Nachhaltige Digitalisierung
Seit dem Beginn der COVID-19-Pandemie haben sich Videokonferenzen als gute Alternative für überflüssige, klimabelastende Dienstreisen etabliert. Darüber hinaus haben abgefilmte, filmisch aufbereitete oder live übertragene Aufführungen sowie die Neuerungen in der digitalen Performancekunst dazu beigetragen, dass eine Inszenierung von A nach B gelangen kann, ohne dass jemand in ein Flugzeug steigen muss oder Bühnenbilder transportiert werden. Von diesen Vorstößen und Unternehmungen wird im Kampf gegen die Klimakatastrophe zu profitieren sein, auch wenn wir nicht übersehen dürfen, dass auch sie alles andere als klimafreundlich sind. Schon die Herstellung der involvierten Computer oder Smartphones verursacht schädliche CO_2-Emissionen; hinzu kommt der Strom, der für die Verarbeitung der Datenströme sowie die Lüftung und Kühlung der Rechenzentren benötigt wird. Für die veränderten Produktions- und Präsentationsweisen benötigen gerade die Spielstätten daher nicht nur dringend eine verbesserte technische Ausstattung und Grundstruktur. Deren Aufbau muss unbedingt auch ökologischen Kriterien entsprechen und nach Maßstäben einer nachhaltigen Digitalisierung erfolgen.

Die Umsetzung dieser Maßnahmen erscheint uns aufgrund unserer wissenschaftlichen Recherchen für eine effiziente Transformation der Freien Darstellenden Künste nach Kriterien der ökologischen Nachhaltigkeit notwendig. Zugleich muss man der Freien

Szene aber auch dafür Zeit geben und sie unterstützen, sich mit dem Thema in ihrer alltäglichen Praxis auseinanderzusetzen und mit strukturellen Antworten zu experimentieren. Die in den vergangenen Jahren zahlreich entstandenen Initiativen und Netzwerke für Nachhaltigkeit im Theater fassen gerade erst Fuß. Da die ökologische Notlage im Feld so lange ignoriert wurde, schließt sich das Zeitfenster zum proaktiven Handeln zusehends. Für die Auseinandersetzung mit ökologischer Nachhaltigkeit selbst ist es aber entscheidend, dass sie kollektiv mit Leben und Sinn gefüllt wird, nicht von oben erlassen und strukturell durchgesetzt.

Zwischen Eigensinn und Peripherisierung

Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Micha Kranixfeld und Marten Flegel

Jenseits der Großstädte steht die Bevölkerung im Zentrum der künstlerischen Überlegungen. Eine solche Beziehungskunst braucht langen Atem. Deshalb profitieren die Freien Darstellenden Künste dort überproportional vom Ausbau prozessorientierter Förderungen, von Basisförderungen und überjährigen Projektförderungen. Die Zeitstrukturen von Förderpro- grammen müssen zu denen der notwendigen Beziehungsarbeit passen, nicht umgekehrt.
Micha Kranixfeld & Marten Flegel, Universität Koblenz-Landau

1 Einleitung und Fragestellung

Wuppertal, Gießen, Hamm – wesentliche Impulse für die Freien Darstellenden Künste gingen in Deutschland nie nur von den Metropolen aus. Bostelwiebeck, Melchingen, Bröllin, Heersum und Lahr sind Ortsnamen, die ebenfalls für eine profilierte, überregional bedeutsame Arbeit stehen. In den letzten Jahren sind die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte in ihren vielfältigen Strukturen und ästhetischen Formen stärker in den Blick kulturpolitischer Debatten gerückt. Zu beobachten ist auf der einen Seite eine überregionale Selbstorganisation der Künstler*innen, die jenseits der Großstädte angesiedelt sind, und auf der anderen Seite ein Diskurs, der die Gestaltung regionaler und eigenständiger Kulturlandschaften gemäß ihrem »Eigensinn«[1] betont. Einem früheren Defizitdenken[2] wird das Agieren in und mit den Mitteln der Provinz entgegengesetzt.

Die vorliegende Teilstudie stellt erstmals wesentliche Kontexte und Rahmenbedingungen für die Produktion der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte sys-

1 Bildhauer, Judith (2020): Vom Eigensinn der Landkultur. URL: https://dialog-kulturpolitik-fuer-die-zukunft.landbw.de/forum/detail/vom-eigensinn-der-landkultur [02.10.2021].

2 S. hierzu Kapitel 2.

tematisiert dar. Dabei berücksichtigt sie die immer mal wieder geäußerte Vermutung, dass die Art und Weise der öffentlichen Kulturförderung die Freien Darstellenden Künste in verdichteten Regionen unbewusst bevorzuge (*metropolitan bias*). Die »Dominanz der größeren Städte«[3] und ihrer Szenen führe danach zu einem Peripherisierungsprozess, in dem schon die Ortswahl Einfluss auf die Wahrnehmung und Entwicklungschancen der Künstler*innen enthalte.

Dass Kulturförderung eine räumliche Komponente hat, lässt sich mit einem Blick in die öffentlichen Haushalte verdeutlichen: Im Durchschnitt geben Gemeinden über 500.000 Einwohner*innen deutlich mehr für Kultur aus als Gemeinden bis 10.000 Einwohner*innen, nämlich 159,80 € statt 13,22 € pro Person[4] – ein Unterschied um den Faktor zwölf. Auch beim am Prinzip der Spitzenförderung orientierten *Fonds Darstellende Künste* zeigten sich bis zur COVID-19-Pandemie deutliche Unterschiede in der räumlichen Verteilung der Mittel.[5] Mit dem stark erhöhten Fördervolumen im Rahmen von NEUSTART KULTUR erhielten jedoch deutlich mehr Künstler*innen jenseits der großen Szenezentren Unterstützung durch den *Fonds*.[6] Sichtbar wurde dabei eine vielfältige und lebendige Szene der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte, die von veränderten Fördervoraussetzungen (u.a. Umkehrung von Primär- und Sekundärförderung[7], Nachhaltigkeit als Ergänzung zum Innovationskriterium), neuen Förderinstrumenten (u.a. prozessorientierte Residenzen) und einem erweiterten Blick auf die Vielfalt der Darstellenden Künste (u.a. die Einbeziehung semiprofessioneller Strukturen) besonders zu profitieren schien.

Vor diesem Hintergrund beauftragte der *Fonds Darstellende Künste* die vorliegende Teilstudie im Rahmen eines Forschungsprogramms zur Förderung in den Darstellenden Künsten.[8] Zu Beginn wurden durch den *Fonds* drei Fragen an unser Forschungsteam gestellt:

1. Wie kann eine aktive Förderpolitik die jeweiligen unterschiedlichen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen der Freien Darstellenden Künste vor Ort stärker berücksichtigen und ggf. ausgleichen?
2. Wie lässt sich die Permeabilität zwischen den verschiedenen Sozialräumen steigern?
3. Welche Erfahrungen in ländlichen Räumen geben Auskunft für neue Förderstrategien?

---

3 Wiesand, Andreas J. (2013): Kulturpolitik. URL: https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/handwoerterbuch-politisches-system/202049/kulturpolitik?p=all [03.01.2020].

4 Vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hg.) (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden. 86f. Da es sich hier um Durchschnittswerte handelt, gibt es real natürlich eine Streuung der Beträge nach oben und unten.

5 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Geschäftsbericht des Fonds Darstellende Künste für das Jahr 2019. Berlin. 17.

6 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2021): Geschäftsbericht 2020. Berlin. 47.

7 Es galt zuvor das Prinzip, dass bereits ein wesentlicher Teil der Mittel aus kommunalen und Landesmitteln gesichert sein musste (Primärförderung), bevor der *Fonds* weitere Mittel hinzugeben konnte (Sekundärförderung).

8 Vgl. Fonds Darstellende Künste (2021): Forschungsprogramm zur Förderung in den Darstellenden Künsten. URL: https://www.fonds-daku.de/aktivitaeten/forschungsprogramm/ [22.09.2021].

2 Stand der Diskussion

Die Arbeit jenseits der Großstädte ist eine wichtige Traditionslinie der Freien Darstellenden Künste seit ihren Anfängen, mit frühen Beispielen wie der im Wendland aktiven *Theaterwehr Brandheide* (Gründung 1977), dem *Theater Lindenhof* in Melchingen (Gründung 1981) oder der Arbeit von Willy Praml in Niederbrechen zwischen 1979 und 1990. Populär war damals auch der Begriff des »Volkstheaters« in seiner ganzen politisch-sozialen und ästhetischen Verständnisvielfalt[9], unter dem sich unterschiedlichste Arbeitsweisen jenseits der Großstädte versammelten. Sie nahmen ältere Traditionen wie die der Wandertheater oder der in den 1920ern auf Juist entwickelten Variante des Laienspiels auf – allerdings anders politisiert u.a. in Opposition zu deren völkisch-nationalen Elementen. Zeitgenössische künstlerische Positionen aus solchen Regionen tauchen in der gegenwärtigen Theaterwissenschaft eher sporadisch auf, dafür aber meist eingebunden in größere Diskurslinien zu Probenprozessen[10], neuen Dramaturgien[11], öffentlichen Räumen[12] oder Forschendem Theater[13]. An der Universität Leipzig hat sich ein bemerkenswerter Forschungsschwerpunkt zu Geschichte und Gegenwart des Amateurtheaters entwickelt.[14] Das Verhältnis zwischen Amateur*innen und professionellen Künstler*innen zeigt sich immer wieder als kulturpolitisches Konfliktfeld: Während man sich mancherorts deutlich abgrenzt, werden anderswo vielfältige Formen der Zusammenarbeit betont.

In der kulturpolitischen Diskussion haben unter dem Begriff »ländliche Räume« in den letzten fünf bis zehn Jahren unterschiedlichste Sozialräume jenseits der Großstädte vermehrt Aufmerksamkeit erhalten. Die deutsche Kulturpolitik hatte diese Regionen bis dahin lange als Versorgungsfälle begriffen und kulturelle Ressourcen in den Metropolen aufgebaut, von wo aus sie ausstrahlen sollten. Die kulturelle Praxis jenseits der Großstädte schien wenig zu bieten und im Vergleich nachholbedürftig.[15] Heute bewegt man sich programmatisch »von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung«[16], die ausgehend von regionalen Ressourcen Kultur gestalten will. Dabei wird die Gestaltung

9 Vgl. Fülle, Henning (2015): Freies Theater. Berlin. 147.

10 Vgl. Merz, Günther (2011): Das Projekt »Der Hexer in Niedernhall«. In: Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater. Berlin.

11 Vgl. Herbordt/Mohren (2019): Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln. In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): Postdramaturgien. Berlin.

12 Vgl. Das letzte Kleinod (2017): Exodus. In: Jeschonnek, Günter (Hg.): Darstellende Künste im öffentlichen Raum. Transformationen von Unorten und ästhetische Interventionen. Berlin.

13 Vgl. Kranixfeld, Micha/Schuster, Susanne/Worpenberg, Felix (2018): (im Verschwinden erscheint es). Künstlerische (Raum-)Forschung über das Ländliche. In: Hinz, Melanie/Kranixfeld, Micha/Köhler, Norma/Scheurle, Christoph (Hg.): Forschendes Theater in Sozialen Feldern. München.

14 Vgl. Baisch, Claudius/Schmidt, Henrike/Soubh, Dana (Hg.) (2020): Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater. Uckerland.

15 Vgl. Blumenreich, Ulrike/Kröger, Franz/Pfeiffer, Lotte/Sievers, Norbert/Wingert, Christine (2019): Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit. Bonn. 165.

16 Vgl. Schneider, Wolfgang (2020): Von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung. In: Heinicke, Julius/Lohbeck, Katrin (Hg.): Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München.

der Rahmenbedingungen zunehmend als ressortübergreifende Querschnittsaufgabe[17] gedacht, bei der auch Fragen der Infrastruktur, der Bildung und Wirtschaft Voraussetzungen für das kulturelle Leben schaffen.

Unterschiedliche Organisationsformen der Darstellenden Künste werden zunehmend unter dem Begriff »Theaterlandschaft« auf ihr Harmonisierungspotenzial untersucht: Unter dem provokanten Titel »Theater in der Provinz«[18] fand 2018 in Memmingen eine Tagung des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und des *Landestheaters* Schwaben statt, bei der Gemeinsamkeiten und Trennendes diskutiert wurden. Grundlagen dafür wurden an der Universität Hildesheim geschaffen mit kulturpolitischen Untersuchungen zu Breitenkultur[19], Soziokultur[20], Freilichttheatern[21], Amateurtheatern[22], Landesbühnen[23] und Gastspielhäusern[24] sowie mit Arbeiten zu Kulturpolitik in ländlichen Räumen[25] und der Entwicklung des Instruments der Kulturentwicklungsplanung[26]. Die bislang fehlende Betrachtung der Freien Darstellenden Künste wird mit dieser Teilstudie unternommen. Ihr gehen Diskussionen auf der Ebene der Selbstorganisation voraus: Auf dem BUNDESFORUM 2019 des *Fonds Darstellende Künste* wurden unter der Überschrift »Geografischer Arbeitsraum«[27] Forderungen formuliert, die Förderinstrumente im Kontext sozialräumlicher Unterschiede betrachten. Das Thema wurde auf dem BUNDESKONGRESS 2020 des *Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK)* weitergeführt, bei dem selbstbewusst Stärken der eigenen Arbeit formuliert und der Ausgleich »gravierende[r] strukturelle[r] Nachteile«[28] in Bezug auf Förderung, Image und Vernetzung gefordert wurde.

---

17 Vgl. Bildhauer (2020).

18 Vgl. Schneider, Wolfgang/Schröck, Katharina M./Stolz, Silvia (Hg.) (2019): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm. Berlin.

19 Vgl. Schneider, Wolfgang (Hg.) (2014): Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim.

20 Vgl. Kegler, Beate (2020): Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Herausforderung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit. München.

21 Vgl. Kegler, Beate (2018): Freilichttheater in Niedersachsen. Studie zur Lage und kulturpolitischen Bedeutung der Freilichtbühnen als breitenkulturelle Akteure. Hildesheim.

22 Vgl. Renz, Thomas/Götzky, Doreen (2014): Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern. Hildesheim.

23 Vgl. Schröck, Katharina M. (2020): Landesbühnen als Reformmodell. Partizipation und Regionalität als kulturpolitische Konzeption für die Theaterlandschaft. Bielefeld.

24 Vgl. Stolz, Silvia (2019): Traditionen auf dem Prüfstand. Veranstalter und Anbieter im Gastspieltheater. In: Schneider, Wolfgang/Schröck, Katharina M./Stolz, Silvia (Hg.): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm. Berlin.

25 Vgl. Götzky, Doreen (2013): Kulturpolitik in ländlichen Räumen. Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim.

26 Vgl. Götzky, Doreen (2015): Viel erreicht, Zukunft ungewiss. 20 Jahre Kulturentwicklungsplanung im Landkreis Hildesheim – Gutachten über Entwicklungen und Perspektiven. Hildesheim.

27 BFDK/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019): Bündnis für Freie Darstellende Künste. Dokumentation Bundesforum II. Berlin. 32.

28 Bohde, Elisabeth (2020): »Stadt kann doch jeder« – Perspektiven auf »Räume und Regionen«. In: BFDK (Hg.): Utopia jetzt. Bundeskongress der freien darstellenden Künste 2020. Dokumentation. Berlin. 33.

Zuvor waren die Bedürfnisse der Künstler*innen jenseits der Großstädte vor allem unter dem Begriff »Mobilität« subsumiert worden. Er dient als Schlagwort zuallererst der Bestimmung dessen, was, bei aller Unterschiedlichkeit von ästhetischen Ansätzen, Zielgruppen oder Formaten, womöglich einen gemeinsamen Nenner der Freien Darstellenden Künste darstellt.[29] Besonders in den großen Flächenländern legen Künstler*innen weite Strecken zurück, um ihre Zuschauer*innen zu erreichen.[30] Dabei wird den Freien Darstellenden Künsten zunehmend die Aufgabe zugeschrieben, »einen wesentlichen Teil kultureller Grundversorgung«[31] zu übernehmen und auch in peripherisierten Regionen den Erstkontakt mit Theater zu ermöglichen. Deshalb werden sie in ihrer Bedeutung von manchen mit den Landesbühnen gleichgesetzt.[32] Die Perspektive, die mit diesem Vergleich eingenommen wird, begreift Mobilität als kulturpolitischen Auftrag der »Versorgung« und als Notwendigkeit, um jenseits der Großstädte überhaupt ein Publikum zu finden.[33] Andere Aspekte wie die Notwendigkeit von Mobilität während der Erarbeitung neuer Produktionen und Mobilität als Voraussetzung für künstlerischen Austausch über die Region hinaus fanden lange weniger Berücksichtigung.[34]

Insgesamt begann die Aufmerksamkeit für die Kultur jenseits der Großstädte in Deutschland damit vergleichsweise spät. Für die Schweiz initiierte *Pro Helvetia* schon 2006 in Kooperation mit den Kantonen ein Programm für die »Volkskultur für morgen«[35], das zu einer langfristigen Verankerung dieses Bereichs in den Aktivitäten der Stiftung geführt hat.[36] In Österreich zeigt das *Festival der Regionen* bereits seit 1993, wie die Bevölkerung jenseits der Ballungsräume gemeinsam mit zeitgenössischen Künstler*innen und Breitenkultur-Akteur*innen Themen ihrer Lebenswelt bearbeiten kann

---

29 Brauneck, Manfred (2016): Vorwort. In: Brauneck, Manfred/ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 15.

30 Vgl. Rosendahl, Matthias/Scholl, Dominik/Heering, Martin (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012–2015. Berlin. 26f.

31 BFDK (Hg.) (2017): Was das Freie Theater bewegt. Berlin. 28.

32 Vgl. Freundt, Michael (2016): Ich bin dann mal ständig weg … Mobilität in den freien Darstellenden Künsten. In: Rosendahl, Matthias/Scholl, Dominik/Heering, Martin (Hg.): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012–2015. Berlin. 31.

33 Exemplarisch kann hier die Gastspielförderung des Landes Baden-Württemberg genannt werden, die seit 1993 existiert und über den Landesverband verwaltet wird. Auch wenn diese nicht ausschließlich der Finanzierung von Gastspielen in ländlichen Räumen dient, so hat sich dies jedoch als ein Schwerpunkt herausgebildet. Vgl. LaFT Baden-Württemberg (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste im ländlichen Raum Baden-Württembergs. Evaluation Gastspielförderung. Bestandsaufnahme Veranstaltersituation. Baden-Baden.

34 Vgl. Bohde (2020).

35 Pro Helvetia (o.J.): echos – Volkskultur für morgen. URL: https://prohelvetia.ch/de/initiative/echos-volkskultur-fuer-morgen/ [05.10.2021].

36 Zu einer kritischen Begriffsgeschichte der Volkskultur in der Schweiz: Kuhn, Konrad J. (2016): Ressource ›Volkskultur‹: Karrieren eines Konzepts zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit in der Schweiz. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 27(2), 67–91. URL: https://doi.org/10.25365/oezg-2016-27-2-4 [03.02.2022].

und dabei gesamtgesellschaftlich relevante Perspektiven entstehen[37] – und wie dabei Bund, Länder und Kommunen zusammenarbeiten können.

Auf deutscher Bundesebene wurden demgegenüber erst in den letzten Jahren eine Reihe von Förderprogrammen etabliert, die die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte berücksichtigen. So wurde 2017 von der *Kulturstiftung des Bundes* mit *TANZLAND* ein Fonds für dreijährige Gastspielkooperationen von INTHEGA[38]-Häusern mit Tanzensembles von Stadt- und Staatstheatern sowie großen freien Ensembles eingerichtet.[39] Ebenfalls seit 2017 wird im Rahmen des *TANZPAKTes Stadt-Land-Bund* aufbauend auf einem »in der Kulturpolitik bisher einmalige[n] Arbeitsprozess«[40] zwischen den im Titel genannten Ebenen die gemeinsame Exzellenzförderung im Tanz erprobt; mit *Vorpommern tanzt an* ist eine bemerkenswerte Initiative jenseits der Großstädte beteiligt. Im Rahmen von *TANZPAKT RECONNECT* wird u.a. *tanz.nord* gefördert, das Tanzschaffende aus Hamburg und Schleswig-Holstein in Austausch bringt und Spielorte in Außenbezirken und Mittelstädten findet.[41] Überhaupt wurden im Rahmen von NEUSTART KULTUR diverse Vernetzungsaktivitäten gefördert u.a. *Brandenburger Spielorte entwickeln*[42], die *Konferenz der Visionen* mit dem Ziel der Gründung eines neuen *Verbunds der Freien Darstellenden Künste Mitte:Ost*[43], und ein Austausch der Landesverbände aus Mecklenburg-Vorpommern und dem Saarland. Noch vor der COVID-19-Pandemie starteten die Sonderprogramme *GLOBAL VILLAGE LABS*[44]/ *VENTURES*[45]/*PROJECTS* des *Fonds Darstellende Künste*, die in den Jahren 2019 bis 2021 Recherchevorhaben und Projekte von Künstler*innen in Gemeinden bis 20.000 Einwohner*innen förderten. Ebenfalls 2019 richtete das *Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft* ein eigenes Kulturförderprogramm ein: *LandKULTUR* förderte 260 Projekte mit mehrjähriger Laufzeit mit bis zu 100.000 €, von denen der größte Teil aus dem Feld der Darstellenden Künste stammte, darunter ein Dorftheaterprojekt des *Landestheaters Oberpfalz* genauso wie eine Freilichtinszenierung mit Amateur*innen der *Theaterschule Odenwald* oder die Initiative *Neue Spielräume* für Gastspiele Freier Theater in Landgrundschulen in Niedersachsen.[46] Die Ebene der Vermittlung und der kulturellen Bildung jenseits der Großstädte nehmen zwei beim BFDK angesiedelte Programme in

37 Vgl. Festival der Regionen (o.J.): Über. URL: https://fdr.at/ueber/ [05.10.2021].

38 Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen (INTHEGA) e. V.

39 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (o.J.): Tanzland. Programm für Gastspielkooperationen. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/tanzland.html [06.10.2021].

40 Tanzpakt (o.J.): Initiative Stadt-Land-Bund. URL: http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/initiative-s-l-b/ [06.10.2021].

41 Vgl. tanz.nord (o.J.): Projekt. URL: https://tanznord.de/ [06.10.2021].

42 Vgl. Landesverband Freier Theater Brandenburg (o.J.): Brandenburger Spielorte. URL: https://freie-theater-brandenburg.de/brandenburger-spielorte [06.10.2021].

43 Vgl. Landesverband der Freien Theater in Sachsen (o.J.): Konferenz der Visionen. URL: https://konferenz-der-visionen.de/ [06.10.2021].

44 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Global Village Labs. Berlin.

45 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Global Village Ventures. Berlin.

46 Vgl. BMEL (2019): Freizeit und Kultur: LandKULTUR – 260 Projekte in ländlichen Regionen gefördert. URL: https://www.bmel.de/DE/themen/laendliche-regionen/freizeit-und-kultur/mud-landkultur.html [06.10.2021].

den Blick: seit 2019 *PERFORMING EXCHANGE (PEX)* als »Qualifizierungs-, Förder- und Netzwerkaufbauprogramm« speziell für ländliche Akteur*innen[47] und schon seit 2013 *tanz + theater machen stark*, »das lokale Bündnisse von mindestens drei Partnern initiiert, die sich an benachteiligte Kinder und Jugendliche richten«[48]. Hinzu kommen die regulären Projektförderungen des *Fonds Soziokultur*, des *Fonds Darstellende Künste* und anderer Förderer auf Bundesebene, in denen über die Jahre auch Künstler*innen jenseits der Großstädte ausgewählt wurden. Auch der 2015 eingeführte *Theaterpreis des Bundes* berücksichtigte von Beginn an die künstlerische Arbeit jenseits der Großstädte.[49] Im *flausen+bundesnetzwerk* hat sich eine mit Bundesmitteln geförderte Verbindung von sozialräumlich heterogenen Theaterinstitutionen etabliert, darunter das international gut vernetzte *Schloss Bröllin* genauso wie das dorferfahrene *Theaterlabor Bielefeld*.[50] Bei dieser Dichte an Förderungen des Bundes in der Fläche ist schnell vergessen, dass sich vor der COVID-19-Pandemie die Stimmen »für eine radikale Kommunalisierung der Kulturförderung«[51] mehrten. Den Weg dorthin erproben zehn Regionen in Deutschland im Rahmen von *TRAFO*, einer weiteren Initiative der *Kulturstiftung des Bundes*, die die Weiterentwicklung ländlicher Kulturinstitutionen unterstützt, darunter immer wieder Kooperationen mit freien darstellenden Künstler*innen, etwa in der *Theaterwerkstatt Schwäbische Alb*[52] oder bei den *Dorfresidenzen* des *Kulturlandbüros Uecker-Randow*[53].

Als sehr einflussreich für all diese Entwicklungen erweist sich eine parallel geführte Debatte über Raumbilder und -verhältnisse in Geografie, Kultur- und Sozialwissenschaften, die zu umfangreichen Repositionierungen in Architektur[54] und Bildenden Künsten[55] führt. Dabei werden verbreitete Narrative über die Räume jenseits der Großstädte einer kritischen Betrachtung unterzogen und »Ansätze einer emanzipatorischen Politik in ländlichen Räumen«[56] identifiziert. Für die vorliegende Teilstudie ist besonders die Diskussion um den Begriff »Peripherisierung« interessant. »Peripherisierung und Zentralisierung sind einander sich bedingende Prozesse, die trotz ihrer relativen Stabilität über begrenzte Zeiträume wirksam sind und daher auch

47 Vgl. BFDK (o.J.): Performing Exchange. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/performing-exchange.html [06.10.2021].

48 Vgl. BFDK (o.J.): tanz + theater machen stark. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/tanz-theater-machen-stark.html [06.10.2021].

49 Vgl. ITI Zentrum Deutschland (Hg.) (2019): Stadt Land Kunst. Theater im Dialog mit der Gesellschaft an den Rändern der Städte und jenseits der Metropolen. Berlin.

50 Vgl. flausen+ (o.J.): flausen+bundesnetzwerk. URL: https://flausen.plus/bundesnetzwerk/ [07.10.2021].

51 Martin, Olaf (2015): Der Grundwasserspiegel im ländlichen Raum. Plädoyer für eine Kulturpolitik von unten. In: Kulturpolitische Mitteilungen (151). 39–41.

52 Vgl. Landestheater Tübingen (o.J.): Theaterwerkstatt Schwäbische Alb. Stadt.Land.Im Fluss. URL: https://www.landestheater-tuebingen.de/Projekte.html?id=127 [03.10.2021].

53 Vgl. Schloss Bröllin (o.J.): Kulturlandbüro. URL: https://www.broellin.de/de/projekte/kulturlandbuero [07.10.2021].

54 Vgl. AMO/Koolhaas, Rem (Hg.) (2020): Countryside: A Report. Köln.

55 Vgl. Myvillages (Hg.) (2019): The Rural. London.

56 Vgl. Maschke, Lisa/Mießner, Michael/Naumann, Matthias (2020): Kritische Landforschung. 14.

reversibel sein können.«[57] Sie entstehen als Folge von wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kommunikativen Prozessen.[58] Bei der Beschreibung des künstlerischen Produzierens jenseits der Großstädte ist der Begriff Peripherisierung geeignet, unterschiedliche Benachteiligungen im Zusammenhang mit der sozialräumlichen Verortung zu beschreiben und kritisch zu reflektieren, dass »Peripherien als Ergebnis von gesellschaftlichen Prozessen (Peripherisierung), nicht als Strukturbedingung von Räumen angesehen werden [sollten].«[59] Dies ist auch deshalb eine wichtige Unterscheidung, weil die Diskussion um das Ziel gleichwertiger Lebensverhältnisse oft vor der Folie einer gesellschaftlichen Ordnung geführt wird, die städtische und ländliche Räume noch immer als getrennte Einheiten begreift, obwohl sich ihr Verhältnis eher als »wechselseitige Durchdringung«[60] beschreiben lässt. Das Urbane bildet tatsächlich aber keine eindeutige Raumstruktur mehr, vielmehr ist es zu einem Gewebe geworden, das sich in Form spezifischer Strukturen, Objekte und auch Werte über die gesamte Landfläche ausbreitet (*Urbanisierung*).[61] Peripherien bilden sich dabei sowohl räumlich als auch symbolisch aus. Räumliche Peripherien kann man messen: eine bestimmte Fahrzeit bis zum nächsten Zentrum, die Dichte der Einfamilienhäuser, eine weniger gute sozioökonomische Lage.[62] Symbolische Peripherien entstehen parallel: Die periphere Lage wird verbunden mit Provinzialität – verstanden als Gegenteil von Kosmopolitismus und als Rückständigkeit sowohl kulturell als auch intellektuell.[63] Der Maßstab, an dem das Periphere gemessen wird, orientiert sich dabei an den Zentren. Die Unterscheidung von Stadt/Land bzw. Zentrum/Peripherie erweist sich damit vor allem als machtvolles politisches Bild[64], denn sie sind von den Lebensstilen her nicht klar zu trennen.[65] Auch die Unterscheidung von ländlichen und städtischen Publika ist nicht sinnvoll. Untersuchungen der kulturellen Teilhabe in der EU zeigen deutlich, dass das Interesse der

---

57 Dünkel, Frieder/Ewert, Stefan/Geng, Bernd/Harrendorf, Stefan (2019): Peripherisierung ländlicher Räume. In: Klimke, Daniela/Oelkers, Nina/Schweer, Martin K. W. (Hg.): Sicherheitsmentalitäten im ländlichen Raum. Wiesbaden. 110.

58 Vgl. ebd.

59 Beetz, Stephan (2008): Peripherisierung als räumliche Organisation sozialer Ungleichheit. In: Barlösius, Eva/Neu, Claudia (Hg.): Peripherisierung – eine neue Form sozialer Ungleichheit? Berlin. 7.

60 Helbrecht, Ilse (2019): Urbanität – Ruralität. Der Versuch einer prinzipiellen Klärung und Erläuterung der Begriffe. In: dérive – Zeitschrift für Stadtforschung (76). 6–13.

61 Vgl. Schmid, Christian (2017): Urbanisierung und urbane Gesellschaft. Henri Lefebvres Thesen zur Aufhebung des Stadt-Land-Gegensatzes. In: ARCH+ (228). Stadtland – der neue Rurbanismus. Aachen. 25f.

62 Vgl. Küpper, Patrick (2016): Abgrenzung und Typisierung ländlicher Räume. Braunschweig.

63 Beetz, Stephan (2008): Die Natur der Peripherien. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Frankfurt/New York. 567.

64 Vgl. Krieger, Peter (2018): Der ländliche Raum als politisches Bild in Geschichte und Gegenwart. Vortrag beim TRAFO-Ideenkongress. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sIDQigRveqU [02.01.2020].

65 Vgl. Spellerberg, Annette (2014): Was unterscheidet städtische und ländliche Lebensstile? In: Berger, Peter A. (Hg.): Urbane Ungleichheiten. Neue Entwicklungen zwischen Zentrum und Peripherie. Wiesbaden. 208.

Bevölkerung an der sogenannten Hochkultur vor allem auf »räumliche Gelegenheitsstrukturen«[66] (wie Theater- oder Konzerthäuser) zurückgeht: »Da diese Infrastruktur vornehmlich in Städten angesiedelt ist, zeigt die Stadtbevölkerung eine größere kulturelle Partizipation [an der Hochkultur, Anm. d. Verf.] als die Landbevölkerung.«[67] Es ist jedoch nicht nur das Fehlen, sondern auch der teilweise stattfindende Rückbau von Infrastrukturen und der Verlust sozialer Orte, der jenseits der Großstädte und besonders in peripheren ländlichen Räumen problematisch wird, weil »infrastrukturelle Einbußen auch mit einem Verlust an pluralistischer Öffentlichkeit einhergehen und zu einer Erosion lokaler Demokratie beitragen«[68]. Den Freien Darstellenden Künsten wird dabei immer wieder mal die Kraft unterstellt, »eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel«[69] verfolgen und umsetzen zu können. Sie sollen Räume zum Austausch über lokale Ressourcen öffnen, die zur Entwicklung einer zukunftsfähigen »regionalen Selbstbeschreibung«[70] beitragen. Es gilt in dieser Teilstudie zu fragen, auf welche Weise die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte zeitgenössische ästhetische Formsprachen pflegen und Begegnungen ermöglichen.

3 Forschungsdesign

Die vorliegende Teilstudie ordnet die wesentlichen Bedingungen des Produzierens jenseits der Großstädte und leitet daraus Handlungsempfehlungen ab. Der Fokus auf das Produzieren entsteht aus zwei Gründen. Erstens liegen zur Situation von Künstler*innen, die aus anderen Orten kommend in ländlichen Räumen auftreten, bereits Untersuchungen und in manchen Bundesländern auch wirksame Förderstrukturen vor. Zweitens gehen wir nach Eschenhoff davon aus, dass Produktionsbedingungen und Ästhetik in Beziehung zueinander stehen[71] und somit das Verständnis der Produktionsbedingungen wesentlich für die Beförderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ist.

Da schon in der initialen Sichtung von wissenschaftlichen Veröffentlichungen und kulturpolitischen Diskursen sichtbar wurde, dass trotz der intensiven Debatten um Kultur in ländlichen Räumen keine umfassende Betrachtung der Arbeitsbedingungen freier darstellender Künstler*innen jenseits der Großstädte vorlag (s. 2.), entschieden wir

66 Ebd. 207.

67 Ebd.

68 Kersten, Jens/Neu, Claudia/Vogel, Berthold (2019): Für eine Politik des Zusammenhalts. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 69 (46). 4–11.

69 Steinbach, Marc (2014): Potemkins Provinzen. Für eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch. Berlin. 55.

70 Vgl. Anders, Kenneth (2018): Es geht um Freiheit. Über die ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine Kulturelle Bildung als Landschaftliche Bildung. URL: https://doi.org/10.25529/92552.7 [04.12.2020].

71 Vgl. zum Eschenhoff, Silke (2021): Versprechen auf die Zukunft – Der Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik am Beispiel der Freien Szene in Niedersachsen. In: Mandel, Birgit/Zimmer, Annette (Hg.): Cultural Governance. Wiesbaden. 109.

uns, diese zu erarbeiten. Gewählt wurde ein explorativ-qualitatives Vorgehen, das sich im Kern auf Interviews mit Künstler*innen stützen sollte und die dabei gewonnenen Erkenntnisse in Gesprächen mit Expert*innen und durch den Besuch von Netzwerktreffen validieren würde. Die Teilstudie sollte so eine Grundlage für fundiertere Diskussionen zur Gestaltung von regionalen Theaterlandschaften und Kulturszenen schaffen.

Nach dieser Richtungsbestimmung wurden 13 Vorgespräche geführt: zehn Gespräche mit Expert*innen aus Landesverbänden der Freien Darstellenden Künste, ergänzt um die Geschäftsführung des *Fonds Darstellende Künste*, eine Mitarbeiterin des Programms *Performing Exchange des Bundesverbands Freie Darstellende Künste* (BFDK) und eine Mitarbeiterin des *Instituts für Kulturpolitik* der *Kulturpolitischen Gesellschaft*. Hierbei wurde deutlich, dass für die Auswahl der Fallbeispiele die Klärung der Raumbegriffe entscheidend sein würde. Förderprogramme für Kultur jenseits der Großstädte auf Bundesebene konzentrierten sich bislang meist auf Kommunen einer bestimmten Größe.[72] Die befragten Expert*innen wiesen uns jedoch darauf hin, dass zur Herausbildung unterschiedlicher Kontextbedingungen für das Produzieren heterogene Förderstrukturen in den Ländern, die prekären Haushalte kleiner Kommunen, die Frage der Metropolregionen sowie die räumliche Ferne oder Nähe zu den wichtigen Zentren der Szene der Darstellenden Künste beitragen. Wir entschieden uns deshalb mit der Formulierung »jenseits der Großstädte« zu einer bewusst offenen Eingrenzung. Zusätzlich wies uns der Geschäftsführer des *Fonds Darstellende Künste* auf »das genuin andere Denken über Publika« (Bergmann 2021: 25) im Vergleich zu großstädtischen Theaterszenen hin, woraufhin diese Frage in die Entwicklung des Fragebogens einfloss.

Nach den Vorgesprächen wurde ein Leitfaden für die Interviews nach dem SPSS-Prinzip[73] entwickelt. Dieses »dient gleichzeitig der Vergegenwärtigung und dem Explizieren des eigenen theoretischen Vorwissens und der impliziten Erwartungen an die von den Interviewten zu produzierenden Erzählungen.«[74] Der Leitfaden wurde zunächst in zwei Interviews mit freien darstellenden Künstler*innen getestet, anschließend weiterentwickelt und bei weiteren zehn Interviews verwendet, sodass insgesamt 13 freie darstellende Künstler*innen(gruppen) jenseits der Großstädte befragt wurden. Die Befragung geschah aufgrund der COVID-19-Pandemie fast ausschließlich online, teils als Einzelinterview, teils als Gruppeninterview mit mehreren Künstler*innen derselben Gruppe. Bei der Auswahl der Interviewpartner*innen stützte sich das Forschungsteam auf eigene Recherchen in Förderlisten und Datenbanken, ergänzt um Empfehlungen aus den Vorgesprächen. Die Zusammenstellung der Befragten folgte dem Ziel, unterschiedliche Organisations- und Kunstformen der Freien Darstellenden Künste (im Hinblick auf Genre, Solokünstler*innen/Gruppen, Alter, Zielgruppen) unter Berücksichtigung ihrer geografischen Lage (vor allem Bundesland, Siedlungsgröße, sozioökonomische Faktoren und regionale Verteilung) im Sinne eines *theoretical samplings*

72 Das Sonderprogramm GLOBAL VILLAGE des Fonds richtete sich an Akteur*innen aus Gemeinden mit maximal 20.000 Einwohner*innen, LandKULTUR des BMEL nur an solche aus Gemeinden bis 35.000 Einwohner*innen.

73 Helfferich, Cornelia (2009): Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews. Wiesbaden. 182–189.

74 Ebd. 182.

abzubilden. In diesem explorativ-qualitativen Verfahren geht es darum, alle relevanten Positionen bzw. Konzepte abzubilden und sich dadurch bereits eine erste Ordnung des Feldes zu erschließen bzw. bewusst zu machen.[75] Der Auswahlprozess wurde als »verlaufsorientierte Fallauswahl«[76] angelegt. Dadurch konnte das Forschungsteam auf erste Erkenntnisse aus den Gesprächen reagieren und die weiteren Gesprächspartner*innen danach auswählen sowie gleichzeitig die relevanten Kriterien immer wieder überprüfen und fortentwickeln. Auswertung und Auswahl verzahnten sich und führten so zu einer ausgewogeneren Abbildung des Feldes. Als zusätzliche Orientierung diente uns die Raumtypisierung des Thünen-Instituts, die periphere räumliche Lagen in Kombination mit sozioökonomischen Faktoren betrachtet.[77]

Schließlich wurden die geführten Gespräche transkribiert und mithilfe einer Software als qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz[78] ausgewertet. Die dabei erfolgte Ordnung nach Kategorien verfolgt »die Systematisierung von Kommunikationsinhalten mit dem Ziel einer in hohem Maße regelgeleiteten Interpretation«[79], d.h. einer intersubjektiv nachvollziehbaren Ordnung. Es wurden sechs Oberkategorien identifiziert, die in dieser Teilstudie in den Kapiteln 5 bis 10 dargestellt werden:[80]

1. Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte
2. Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte
3. Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte
4. Publikum und Unterstützer*innen für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte
5. Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems
6. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Parallel zu dieser Analyse besuchte das Forschungsteam fünf Vernetzungstreffen von Künstler*innen, die jenseits der Großstädte arbeiten:

- *AG Räume und Regionen* des BFDK (3. Mai und 7. Juni 2021, online)
- *Gut gelandet. Lokale Netzwerke und künstlerische Begegnungen in ländlichen Räumen* mit Künstler*innen aus Hessen (19. Mai 2021, online)
- *Verkettung glücklicher Umstände. Eine Konzeptwerkstatt zur Vernetzung von Künstler*innen mit besonderen Orten in ländlichen Räumen* mit Künstler*innen aus NRW und Sachsen (20. August 2021, Hamminkeln)

75 Vgl. Dimbath, Oliver/Ernst-Heidenreich, Michael/Roche, Matthias (2018): Praxis und Theorie des Theoretical Sampling. Methodologische Überlegungen zum Verfahren einer verlaufsorientierten Fallauswahl. In: Forum Qualitative Sozialforschung 19 (3). o. S.

76 Ebd.

77 Vgl. Küpper (2016).

78 Kuckartz, Udo (2018): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. Weinheim/Basel.

79 Stamann, Christoph/Janssen, Markus/Schreier, Margrit (2016): Qualitative Inhaltsanalyse – Versuch einer Begriffsbestimmung und Systematisierung. In: Forum Qualitative Sozialforschung 17 (3). o. S.

80 Das gesamte Kategoriensystem findet sich im Anhang dieser Teilstudie.

- *Performing Exchange Kongress* mit Künstler*innen aus Niedersachsen, Sachsen-Anhalt und Brandenburg (10./11. September 2021, Bostelwiebeck)
- Vorläufige Ergebnisse der Teilstudie wurden zudem
- beim BUNDESFORUM 2021 nach einem Impuls des Forschungsteams in zwei Arbeitsgruppen (15. September 2021, online und offline in Berlin) diskutiert und
- beim Netzwerktreffen *Theater Spielorte Brandenburg* durch einen Impuls des Forschungsteams (30. September 2021, Oranienburg) vorgestellt.

Dieser enge Austausch zwischen Praxis und Forschung wurde im Forschungsteam fortlaufend reflektiert. Darüber hinaus wurden fünf ergänzende Expert*innengespräche[81] geführt, um das Wissen der Künstler*innen aus anderer Perspektive zu ergänzen und zu überprüfen. Hierzu wurde mit Vertreter*innen des *Bundes deutscher Amateurtheater* (BDAT), des *Fonds Soziokultur*, des Programms *tanz + theater machen stark* (BFDK) sowie mit Vertreter*innen aus dem *Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg* und dem *Bundesministerium für Kultur und Medien* gesprochen. Zusätzlich boten das BUNDESFORUM und die Treffen des wissenschaftlichen Fachbeirats des Forschungsprogramms Gelegenheit zum Austausch zwischen den Forschungsprojekten.

Die Teilstudie ist auf zwei Zielgruppen hin verfasst: Sie soll sowohl die Künstler*innen jenseits der Großstädte unterstützen, gemeinsame Herausforderungen und Qualitäten zu erkennen, als auch bei kulturpolitischen Akteur*innen ein Bewusstsein für strukturelle Herausforderungen und die Vielfältigkeit der Arbeit jenseits der Großstädte schaffen sowie zur Reflexion der eigenen Förderpraxis anregen.

81 Vgl. Gläser, Jochen/Laudel, Grit (2010): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. Wiesbaden.

4 Vorstellung der Fallbeispiele

Freie Bühne Wendland

Abbildung 1: Mit ihrer Inszenierung ›Moby Dick‹ will die Freie Bühne Wendland die Rückbesinnung auf das Wandertheater erkunden.



Bundesland: Niedersachsen
Ort: Platenlaase
Bevölkerung: ca. 140 Einwohner*innen
Kreisregion[82]**:** sehr ländlich/wenigr gute sozioökonomische Lage
Raumordnung: Metropolregion Hamburg
Interview mit: Kerstin Wittstamm

Über einen Mangel an Proberäumen, von dem Kolleg*innen aus den großen Städten berichten, kann sich Kerstin Wittstamm nicht beklagen. Zum Zeitpunkt des Interviews arbeitet sie gerade in einem zum Veranstaltungsort umgebauten alten Bahnhofsgebäude in Hitzacker an einem neuen Stück. Wenn sie nicht hier probt, dann nutzt sie entweder die Räumlichkeiten des Kulturvereins Platenlaase oder sie probt einfach in einer privaten Scheune: An Raum mangelt es im dünn besiedelten Wendland nicht. 2011 hat Wittstamm mit einigen Kolleg*innen zusammen die *Freie Bühne Wendland* gegründet, um auch dort Theater zu machen, wo sie wohnt. Als Ensemble verbinden sie verschiedene berufliche Hintergründe: Während Wittstamm zuvor als Schauspielerin vor allem im Varieté beschäftigt war, kommen die anderen Mitglieder vom Stadttheater, aus dem

82 Vgl. Küpper (2016). 26.

Filmbereich oder der Tanzszene. Wenn Kerstin Wittstamm eine*n ihrer Kolleg*innen besuchen möchte, dann muss sie durchschnittlich eine halbe Stunde Autofahrt einplanen. Die Weite der Landschaft ist ein zentraler Faktor des künstlerischen Produzierens: als Inspirationsquelle, aber auch als strukturelle Bedingung der Theaterarbeit. Die Wege sind lang – auch für das Publikum. Dass das Ensemble keine eigene Spielstätte hat, ist demnach nur folgerichtig. Stattdessen touren sie mit ihren Produktionen durch verschiedene Orte der Region und haben mit ihrem ausgebauten Theaterbus ein Format entwickelt, um auch noch in den kleinsten Dörfern spielen zu können. Wenn sie von einem*einer Zuschauer*in eingeladen werden, in dessen*deren Wohnort zu spielen, dann kommt es Wittstamm auch nicht auf die Menge des Publikums an: Wichtiger ist es, den Kontakt nicht zu verlieren und nach den Aufführungen noch mit den Leuten an der Feuertonne zu reden. Denn das große Netzwerk persönlicher Kontakte, das sich durch die Dörfer und Kleinstädte der Region zieht, ist genauso wichtig wie eine ausreichende Finanzierung, damit die *Freie Bühne Wendland* weiterhin zeitgenössisches Theater für das Wendland produzieren kann.

> Dadurch, dass wir weniger Konkurrenz haben, können wir mehr das machen, was uns packt. Wenn ich ein Stück oder eine Idee habe, für die ich brenne – das ist so unser Vokabular –, dann krieg ich meine Kollegen auch dafür, das zu machen. Da muss ich nicht vorher gucken, ob irgendjemand was anderes macht oder ob das dazu passt. Ich kann mich da sehr nach dem richten, was wir für ein Interesse haben. (Wittstamm 2021: Z. 273-278)

Theaterwerkstatt Pilkentafel

Bundesland: Schleswig-Holstein
Ort: Flensburg
Bevölkerung: ca. 90.000 Einwohner*innen
Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage
Raumordnung: Kreisfreie Stadt, Oberzentrum
Interview mit: Elisabeth Bohde

Bereits seit 1983 dient das kleine Gebäudeensemble, das nur wenige Schritte vom Flensburger Hafen entfernt ist, als Produktionsort der Regisseurin Elisabeth Bode. Gemeinsam mit dem Schauspieler Torsten Schütte macht die gebürtige Flensburgerin seit über 30 Jahren freies Theater im nördlichsten Zipfel der Bundesrepublik. Hier leiten sie die mittlerweile mit dem *Theaterpreis des Bundes* ausgezeichnete *Theaterwerkstatt Pilkentafel* – ein Haus, das ihnen trotz des enormen Arbeitsaufwands die große Freiheit ermöglicht, unabhängig von den etablierten Produktionshäusern zu produzieren und die Spontaneität des Kunstmachens zu bewahren. Es ist die einzige Spielstätte für freies Theater in der Region – ein Ort zwischen Familienbetrieb und demokratischem Produktionshaus, der zuletzt auch für Nachwuchskünstler*innen aus den Großstädten der Bundesrepublik geöffnet wurde, die hier Stücke produzieren oder Probenresidenzen durchführen können. Denn eine große Szene für zeitgenössische Darstellende Kunst gibt es in Flensburg nicht. Auch für die eigenen Projekte arbeiten Elisabeth Bohde und Torsten Schütte deswegen oft mit Künstler*innen zusammen, die zum Proben und Aufführen

nach Flensburg anreisen. So hat sich über die vielen Jahre kontinuierlicher Theaterarbeit ein weitreichendes Netz an Kollaborationen entwickelt. Ähnlich weitgefächert sind auch die künstlerischen Formen, mit denen Elisabeth Bode arbeitet: Von textbasiertem Sprechtheater, performativen Stückentwicklungen und Klassenzimmerstücken bis zu Objekt- und Musiktheater wurde in der *Pilkentafel* bereits fast alles probiert; auf die internationale Koproduktion zur Aufarbeitung der Flensburger Kolonialgeschichte folgte das Projekt mit Amateur*innen über Krebserkrankungen. Trotz dieser Bandbreite ist der Zugriff Bohdes immer politisch: sei es als Künstlerin oder als aktive Netzwerkerin, die dafür arbeitet, dass auch jenseits der Großstädte Räume für ästhetische Experimente und politischen Diskurs bestehen bleiben.

Abbildung 2: Mit dem Projekt ›Die Leerstelle verankern‹ forderte die Theaterwerkstatt Pilkentafel die Stadt Flensburg auf, ein Denkmal für die Opfer der Flensburger Kolonialgeschichte zu errichten



> Das Interessante an dem Publikum ist, dass es eben kein Fachpublikum ist. […] Die Leute sehen keine zeitgenössischen Freien Darstellenden Künste, weil man das hier nirgendwo sonst sehen kann. Ich glaube, es sind irgendwie Leute, die extrem neugierig und offen sind; […] ganz viele Leute, die überhaupt nicht akademisch sind, aber irgendwie sehr mutig, also sehr bereit, sich in Frage zu stellen. (Bohde 2021: Z. 231-245)

Tearticolo

Bundesland: Rheinland-Pfalz
Ort: Klotten
Bevölkerung: ca. 1.400 Einwohner*innen
Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Mittelzentraler Verband Cochem-Zell Rheinland-Pfalz
Interview mit: Matthias Träger

Der Name des Ein-Personen-Figurentheaters von Matthias Träger lässt es noch erahnen: Gegründet wurde *Tearticolo* im italienischen Dörfchen Mercatale di Cortona, wo der Figurenspieler und -gestalter mehr als zehn Jahre lebte. Seit 2006 hat *Tearticolo* nun seinen Sitz in Klotten an der Mosel gefunden, wo Matthias Träger ein großes Haus gekauft und ausgebaut hat – mit Wohnraum, Büro, Werkstatt und Proberaum. Seine Figurentheaterstücke produziert er in erster Linie für ein junges Publikum. An dessen Reaktionen entscheidet er auch, ob ein Stück gelungen ist oder noch etwas nachgebessert werden muss: Ist alles verständlich? Springt ein Funke über? Matthias Träger macht Theater für sein Publikum – erst im direkten Kontakt entfaltet sich für ihn der Zauber der theatralen Begegnung und des Unperfekten. Fertig sind seine Stücke somit auch erst nach etlichen Aufführungen, wenn sie sich eingespielt haben und dem Feedback der jungen Zuschauenden standgehalten haben. Das Spielen ist deswegen zentral für seine Arbeit. Die Eintritte und Gagen sind zudem die wichtigste Einnahmequelle, um die Produktionen zu finanzieren. Im Jahr spielt er ca. 80 Vorstellungen in Deutschland und Italien – in Figurentheatern, Schulen und Kitas sowie auf Open-Air-Bühnen. Da er seine Figuren selbst baut und im eigenen Haus proben kann, produziert er seine Stücke mit vergleichsweise geringen Kosten. Sein Wohn- und Arbeitsort in der ländlichen Moselregion ermöglicht Träger dementsprechend gute Produktionsbedingungen. Doch der Bezugsrahmen seiner Arbeit als professioneller Figurentheatermacher ist überregional. Während er sich als Vorstand der von ihm mitgegründeten Jugendkunstschule mit kulturellen Bildungsprojekten an die lokale Jugend wendet, findet er Aufführungsorte und sein professionelles Netzwerk in erster Linie außerhalb der Moselregion und fühlt sich als Vorstand des *Verbands Deutscher Puppentheater* der gesamten Szene in Deutschland verpflichtet.



Abbildung 3: In der Stadtbücherei Selters im Westerwald zeigt Tearticolo ›An der Arche um Acht‹ von Ulrich Hub.



> Freies Theater heißt in erster Linie, […] dass man frei arbeitet, dass man nicht hierarchisch arbeitet, dass man nicht autoritär arbeitet, […] dass man in seinen Ideen auch gerne mal über die Grenzen schaut, dass der Figurenspieler zusammen mit einem Bildhauer oder mit einem Musiker oder mit einem Maler arbeitet. (Träger 2021: Z. 378-386)

> Ich muss leider sagen: Gute Kollegen, mit denen ich mich künstlerisch […] austauschen kann und die in der Region sind, hab ich nicht. (Träger 2021: Z. 971-973)

Merle | Mischke | Klee

Bundesland: Schleswig-Holstein
Ort: Neumünster
Bevölkerung: ca. 80.000 Einwohner*innen
Kreisregion: eher bis sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage
Raumordnung: Kreisfreie Stadt, Oberzentrum
Interview mit: Mark Christoph Klee

Abbildung 4: An Orten des Tanzes und der Bildenden Künste in ländlichen Räumen dockt die Praxis von Merle | Mischke | Klee an.



Dass sich Mark Christoph Klee nach seiner Ausbildung in Amsterdam und etlichen Engagements in internationalen Tanzproduktionen wieder nach Schleswig-Holstein orientierte, ist einer öffentlichen Ausschreibung geschuldet. Die Möglichkeit, einen Galerieraum in seiner Heimatstadt Neumünster zu bespielen, führte zur Gründung des Tanzkollektivs *Merle | Mischke | Klee*. Seitdem haben sich seine Arbeitsbeziehungen in Schleswig-Holstein intensiviert. Das Kollektiv zeigt Tanzperformances in Theater- und Nicht-Theaterräumen wie Galerien und Kirchen. Eine eigene Basis hat es nicht: Für jede Produktion docken sie an anderen Kulturinstitutionen an – ohne Hemmungen davor, Spartengrenzen zu überschreiten und die verschiedenen Arbeitslogiken von Performance und Ausstellungsbetrieb zu verhandeln. Solcherlei Erstbegegnungen – Klee nennt sie humorvoll »erste Dates« (Klee 2021: Z. 124) – sind Kennzeichen der Arbeit. So schaffen er und sein Kollektiv an den verschiedenen Spielorten erste Berührungspunkte mit zeitgenössischen Tanzformen. Eine gute Anbindung an lokale Strukturen und die Vermittlung ans Publikum über die lokalen Veranstalter*innen sind dabei zentral. Aber auch zwischen räumlich und strukturell entfernten Institutionen betätigt sich Klee als *match maker*, wie bei einer Koproduktion, bei der das Produktionshaus Kampnagel in der Szenemetropole Hamburg und die ungemein kleinere *Theaterwerkstatt Pilkentafel* in Flensburg zusammenarbeiten konnten. Um die Performanceszene im Bundesland zu stärken, hat Klee den Aufbau seines persönlichen Netzwerks mit der Gründung des *Tanz- und Performance-Netzwerks Schleswig-Holstein* verbunden: eine spartenübergreifende Interessenvertretung und Austauschplattform von Künstler*innen aus dem Performance- und Tanzbereich, die zuvor wenig im Bundesland vernetzt waren.

> Jasiek wohnt in Amsterdam, ich wohne jetzt in Hamburg wieder, Corelli wohnt in der Schweiz. Das heißt, wir haben eigentlich so ein Bermuda-Dreieck zwischen Europa […]

Unsere eigene Arbeit ist hundert Prozent angesiedelt hier in Schleswig-Holstein. (Klee 2021: Z. 44-51)

Im ländlichen Raum gibt es Räumlichkeiten noch und mehr. Also wo meine Freunde und Kollegen in Amsterdam und Bern und Hamburg Räumlichkeiten suchen, kann ich mir überlegen, an welchem Tag ich probe, und dann einfach mal gucken, welcher Raum verfügbar ist.
(Klee 2021: Z. 307-311)

Tandra-Theater

Bundesland: Mecklenburg-Vorpommern
Ort: Zarrentin am Schaalsee
Bevölkerung: ca. 5.200 Einwohner*innen
Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage
Raumordnung: Metropolregion Hamburg
Interview mit: Dörte Kiehn

Abbildung 5: Das Tandera-Theater spielt auf der Tenne, Open Air, in Kitas, Turnhallen und an vielen Orten mehr.



Dörte Kiehn lebt und arbeitet in Zarrentin am Schaalsee, im westlichen Teil Mecklenburg-Vorpommerns, das als Flächenland weniger Einwohner*innen hat als die angrenzende Metropole Hamburg. Seit 1986 arbeitet sie als freischaffende Figurenspielerin und Regisseurin. Fast genauso lang währt bereits ihre Zusammenarbeit mit Gabriele Parnow-Kloth im 60 km entfernten Lüneburg. Als *Tandera-Theater* erarbeiten sie Figurentheater-Stücke für Kinder, Jugendliche und Erwachsene – als Solo, zu zweit oder mit

wechselnden freien Mitarbeiter*innen. Das alte Hofgebäude, das Dörte Kiehn im kleinen Ortsteil Testorf bewohnt, dient dabei als Ausgangspunkt und Basis der gemeinsamen Arbeit: Hier befindet sich das Büro des Theaters und das Lager für die Bühnenbilder und Requisiten der vielzähligen Stücke im Repertoire. Die Tenne – der ehemalige Heuboden – ist zum Proberaum umgebaut, in dem die Stücke entwickelt werden, um mit ihnen anschließend bundesweit zu touren. Gezeigt werden sie unter anderem in Kitas, Schulen und Bibliotheken, um auch in Orten ohne Kulturzentrum oder Bühne einen Zugang zu Theater zu ermöglichen. Aus diesem Grund werden auch ungewöhnliche Kooperationen gepflegt: Seit vielen Jahren funktioniert Dörte Kiehn beispielsweise die Räumlichkeiten des lokalen Biosphärenreservatzentrums regelmäßig zur Bühne um und zeigt dort Produktionen. »Jottwede« (Kiehn 2021: Z. 967) müssen kreative Lösungen gefunden werden. Neben der eigenen künstlerischen Arbeit ist Dörte Kiehn an einer Vielzahl von Initiativen beteiligt, die die regionale Szene entwickeln und stärken wollen: Ein Figurentheaterfestival im dünn besiedelten Vorpommern, ein Austauschprojekt mit Kolleg*innen im Saarland, die Arbeit im Landesverband – folgt man Dörte Kiehn, so fehlt es im von Abwanderung und dem Abbau von Infrastruktur betroffenen Bundesland nicht an Engagement und Ideen der Theaterschaffenden, sondern nur an adäquater Förderung für die ländlichen Regionen.

> Wenn ich hier sage »Ich fahr hier einmal durch dieses Bundesland«, dann bin ich vier Stunden unterwegs, bis ich bei der Kollegin auf Usedom bin, ne? […] Das ist schon ein Unterschied. (Kiehn 2021: Z. 411-413)

Freilandtheater

Bundesland: Bayern
Ort: Bad Windsheim
Bevölkerung: ca. 12.000 Einwohner*innen
Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage
Raumordnung: Metropolregion Nürnberg, Mittelzentrum
Interview mit: Christian Laubert

Im Winter sind die Proben mitunter sehr kräftezehrend: Christian Laubert, künstlerischer Leiter und Regisseur des *Freilandtheaters* im mittelfränkischen Bad Windsheim, probt auch bei widrigen Witterungsbedingungen am Originalschauplatz, dem Gelände des Fränkischen Freilandmuseums. Auf einer Fläche von 45 Hektar, so groß wie 63 Fußballfelder, ermöglicht das Museum in originalgetreu wiederaufgebauten Gebäudeensembles Einblicke in das Alltagsleben der letzten 700 Jahre. Seit 2004 realisieren Christian Laubert und Team im Sommer und im Winter an wechselnden Orten des Museumsgeländes Theateraufführungen mit gemischten Ensembles aus professionellen Darsteller*innen und theaterbegeisterten Amateurschauspieler*innen. Im ersten Jahr wurde noch mit einer Zeitungsannonce nach Mitspieler*innen aus der Region gesucht – mittlerweile sind die Theaterproduktionen Lauberts eine feste Instanz, bei der bis zu 40 Personen auf der Bühne mitwirken. Dass die nicht-professionellen Darsteller*innen dabei nicht einfach nur als Statisterie dienen, sondern gemeinsam mit den Profis alle auf

ihre Weise glänzen können, ist für Laubert ein zentraler Aspekt seiner Arbeit. Auch das Publikum weiß das zu schätzen: Im Sommer besuchen bis zu 12.000 Zuschauer*innen die Aufführungen – viele davon werden »per Mundpropaganda« (Laubert 2021: Z. 394) erreicht. Auch wenn es bei den Inszenierungen Lauberts immer etwas zum Lachen gibt, schreckt das Freilandtheater trotzdem nicht vor herausfordernden Themen zurück. Meist dienen konkrete historische Stoffe mit regionaler Anbindung als Ausgangspunkt für die von Laubert selbst geschriebenen Stücke: die Deutsche Revolution von 1848/49, eine mittelfränkische Dorfgeschichte über den § 175 und Homosexualität in der Nachkriegszeit oder die Gemeindereform der 1970er als Fußballspektakel. Eines ist dabei immer gesetzt: Der Ort ist der erste Mitspieler – das Licht, der Wind, die Kulisse, die freilaufenden Schafe und Hühner sind Teil der Inszenierungen.

Abbildung 6: Das Freilandmuseum in Bad Windsheim bietet immer neue Spielorte für das Freilandtheater.



> Wir machen Theater in der Provinz. Ländlicher Raum, das klingt dann gleich so nach europäische Förderung im ländlichen Raum. Da gibt es ja ganz viel »strukturschwach« und »Strukturförderung« und so, das ist [für andere, Anm. d. Verf.] ländlicher Raum. Provinz, das ist wirklich ein kultureller Freiraum. (Laubert 2021: Z. 1043-1051)

TanzART

Bundesland: Sachsen
Ort: Schirgiswalde-Kirschau
Bevölkerung: ca. 3.000 Einwohner*innen
Kreisregion: eher ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage
Interview mit: Anne Dietrich

Abbildung 7: Neben der Arbeit im Studio setzt sich TanzART auch immer wieder in ortsspezifischen Inszenierungen mit der Region auseinander. Das Ensemble aus der Bevölkerung ist immer dabei.



Dank ihrer Arbeit im Rahmen von Residenzen und Kooperationsformaten kennt die Choreografin und Tänzerin Anne Dietrich viele Projektionen, die Kulturinstitutionen und Künstler*innen aus der Großstadt auf ländliche Räume entwickeln – sei es die Verklärung ins »Wildromantische« (Dietrich 2021: Z. 186) oder die Unterstellung, dass es hier gar keine richtige Kunst gäbe. Gemeinsam mit ihrer Kollegin Jana Schmück betreibt sie im kleinen Ort Kirschau, einige Kilometer südlich der Kreisstadt Bautzen und unweit der tschechischen Grenze, unter dem Namen *TanzART* ein Zentrum für professionelle und semiprofessionelle Tänzer*innen. Die alte Textilfabrik, die nach der Wende geschlossen wurde, ist von verschiedenen Künstler*innen zu einem Kreativzentrum umgebaut worden: Neben den beiden Choreografinnen, die in langjähriger Arbeit Tanzräume und Gästezimmer in dem Industriegebäude eingerichtet haben, arbeitet hier zudem eine Initiative Bildender Künstler*innen, die regelmäßig Ausstellungen organisiert. Für Anne Dietrich, die in Indien Tanz studiert hat und momentan sowohl in Dresden und Leipzig als auch im ländlichen Raum um Kirschau arbeitet, dient der Ort als Basis für die eigene künstlerische Praxis. Dietrich und Schmück haben sich jedoch keinen exklusiven Rückzugsraum geschaffen: *TanzART* beruht auf mehreren Standbeinen, um unterschiedliche Menschen in die alte Textilfabrik einzuladen. Das ganzjährige Tanzschulprogramm richtet sich an Kinder, Jugendliche und Senior*innen aus der Region und dient der Vermittlung einer allgemeinen Körperbildung und choreografischer Praxis. Durch ein internationales Residenzprogramm bringt *TanzART* zudem regelmäßig Künstler*innen aus verschiedenen Ecken der Welt in den kleinen

Ort in der Lausitz, die in Workshops Einblicke in ihre Arbeit geben oder gar mit lokalen Darsteller*innen eigene Produktionen erarbeiten. In ihren eigenen Arbeiten mit semiprofessionellen Tänzer*innen aus der Region versuchen Dietrich und Schmück, die Seh- und Hörgewohnheiten des lokalen Publikums herauszufordern und neue Ästhetiken zu zeigen – wie beispielsweise durch die Bespielung ungewöhnlicher Orte. Gleichzeitig scheuen sie sich aber auch nicht, beim lokalen Stadtfest aufzutreten, um den Kontakt zum Publikum auf vielfältige Weisen zu halten.

> Die Künstler aus der Stadt kommen aufs Land und wollen jetzt zeigen, was Kunst ist. Und oft wird – was wir immer noch merken – gar nicht gesehen, dass eigentlich schon sehr, sehr viele Künstler auf dem Land leben, auf die man zugreifen könnte. (Dietrich 2021: Z. 201-205)

Szene 2wei

Bundesland: Baden-Württemberg
Ort: Lahr
Bevölkerung: ca. 47.000 Einwohner*innen
Kreisregion: eher ländlich/gute sozioökonomische Lage
Raumordnung: Mittelzentrum
Interview mit: Timo Gmeiner und William Sánchez H.

Abbildung 8: Der Schwarzwald bildet einen wichtigen Bezugs- und Inspirationspunkt für die Arbeit von szene 2wei.



Die Nähe zur Natur spielt in der künstlerischen Praxis der *mixed-abled* Tanzkompanie *szene 2wei* eine zentrale Rolle – als Inspirationsquelle, thematischer Bezug und ästhetisches Material. Als die beiden künstlerischen Leiter, William Sánchez H. und Timo Gmeiner, im Jahr 2014 die Möglichkeit bekamen, in einer ehemaligen Tabakfabrik in der Kreisstadt Lahr am Schwarzwald ein Trainingszentrum für ihre Tanzkompanie zu eröffnen, ließen sie diese Gelegenheit nicht verstreichen. Gemeinsam mit einigen ihrer Tänzer*innen zogen sie von Essen, wo sie die Kompanie als universitäres Projekt der Folkwang Universität der Künste gegründet hatten, in die 47.000-Einwohner*innen-Stadt, von der aus sowohl die Natur des Schwarzwalds als auch kulturelle Zentren wie Straßburg und Basel gut erreichbar sind. Neben Lahr bildet ein von Gmeiners Familie betriebener Berggasthof, ca. eine Autostunde entfernt auf dem 600 m hohen Braunberg gelegen, eine zweite Basis und dient als wichtiger Rückzugsort. Mit diesen beiden Standorten ist es für Gmeiner und Sánchez möglich, ihr Modell einer ganzheitlich orientierten, inklusiven Tanzkompanie zu realisieren: Neben der Arbeit an Tanzproduktionen führen sie auf dem Braunberg regelmäßig Yoga- und Meditationsretreats, körperorientierte Workshops und Recherchephasen durch, bei der in unmittelbarer Nähe zur Natur des Schwarzwaldes die Grenzen von Kunst und Leben aufgehoben werden. Unter dem Namen *szene dr3i* haben sie zudem die Möglichkeit geschaffen, eine professionelle inklusive Tanzausbildung zu absolvieren – ein Modellprojekt, das eine Lücke in der institutionellen Ausbildungslandschaft in Deutschland aufzeigt.

> *Eine mixed-abled* Kompanie zu haben, [heißt] immer, ein *political statement* zu haben. […] Für die Kunstinstitutionen wir waren viel zu sozial und für die sozialen Institutionen wir waren viel zu Kunst. (szene 2wei 2021: Z. 479-508)

Theaternatur

Bundesland: Sachsen-Anhalt
Ort: Benneckenstein
Bevölkerung: ca. 2.200 Einwohner*innen
Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage
Interview mit: Janek Liebetruth

Die Waldbühne Benneckenstein liegt nur wenige hundert Meter von dem Haus entfernt, in dem der Regisseur Janek Liebetruth aufgewachsen ist. Dass er seiner Arbeit als Regieassistent am Stadttheater den Rücken gekehrt hat, um im Harz eine Freilichtbühne zu bespielen, ist ohne seinen biografischen Bezug nicht denkbar: Eigentlich war die Kommunalpolitik des 2000-Seelen-Orts kurz davor, den Abriss der seit Jahrzehnten brachliegenden Waldbühne zu beschließen. Nach einem Gespräch mit dem Bürgermeister entwickelte Liebetruth ein Konzept für die Bühne. Gemeinsam mit einem eigens dafür gegründeten Verein und einem Team von rund 50 Mitarbeiter*innen, die zu einem großen Teil ehrenamtlich arbeiten, ist die Waldbühne Benneckenstein nun seit 2014 Schauplatz des jährlich im Sommer stattfindenden Festivals *THEATERNATUR*. Als künstlerischer Leiter der ersten Ausgaben hat Liebetruth dessen Profil geprägt: Neben Eigenproduktionen unter seiner Regie realisierte er eine Vielzahl von Gastspielen aus allen Bereichen

der Darstellenden Künste. Während er sich in seinen eigenen Sprechtheaterproduktionen auf die Inszenierung von Klassikern und zeitgenössischer Dramatik fokussierte, ermöglichte das Gastspielprogramm erste Berührungspunkte mit anderen Ästhetiken – vom Musiktheater bis zu experimentellen Tanzstücken. Bei aller Formenvielfalt zeichnen sich sowohl die Eigenproduktionen als auch Gastspiele des Festivals dadurch aus, dass sie einen inhaltlichen oder ästhetischen Bezug zur Region und zu den hier lebenden Menschen haben. Denn um das lokale Publikum anzusprechen, muss man auch die Inhalte und die eigene Arbeitsweise an den Ort anpassen, darin ist sich Liebetruth sicher. Für das Publikum, das gut zur Hälfte aus dem Ort selbst kommt, ist *THEATERNATUR* oftmals der einzige Berührungspunkt mit Theater im Jahr.


Abbildung 9: Die lange Tradition der Waldbühne Benneckenstein wird vom Festival THEATERNATUR fortgesetzt – und neu interpretiert.



> Du kannst ganz direkt aber nur wirken, wenn du wirklich produzierst vor Ort. Also wenn die Leute auch dort wohnen, wenn die sich mit der Region beschäftigen […]. Deswegen war auch klar, wir werden ein bis zwei Produktionen selbst [vor Ort] produzieren, […] eine große, eine kleine. (Liebetruth 2021: Z. 198-205)

Theater 89

Bundesland: Brandenburg
Ort: Naugarten
Bevölkerung: ca. 190 Einwohner*innen
Kreisregion: eher ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage

Raumordnung: Metropolregion Berlin-Brandenburg
Interview mit: Hans-Joachim Frank

Abbildung 10: In Kooperation mit der AG Städte mit historischen Stadtkernen tourt das theater 89 im Sommer durch mehr als 15 Orte.



Hans-Joachim Frank ist künstlerischer Leiter und Gründer des *theaters 89*, das noch in der DDR gegründet wurde und viele Jahre in Berlin beheimatet war. Bereits während sich das *theater 89* in den Jahren nach der Wende zu einem wichtigen Akteur der freien Theaterszene Berlins entwickelte, baute Frank in Brandenburg einen zweiten Standort auf und sammelte kontinuierlich Erfahrungen darin, mit langem Atem in einer ländlichen Region Theater zu machen und das lokale Publikum einzubinden. 2015 zog das *theater 89* nun komplett nach Brandenburg um. Mittlerweile ohne feste Spielstätte, agiert es als reines Tourneetheater, das im ganzen Bundesland spielt. Alljährlicher Höhepunkt ist eine Sommertournee durch mehr als 15 brandenburgische Kleinstädte: In einer außergewöhnlichen Kooperation mit der *AG Städte mit historischen Stadtkernen des Landes Brandenburg* zeigt das Ensemble aus freien Schauspieler*innen handgemachte Theaterspektakel mit klassischen Stoffen, Literaturbearbeitungen und viel Gesang. Trotz des auf Touring ausgerichteten Theatermodells bleibt Nachhaltigkeit ein zentrales Anliegen von Hans-Joachim Frank: Statt eine feste Spielstätte zu betreiben, realisiert das *theater 89* mittlerweile mehrjährige Projekte in verschiedenen Brandenburger Regionen, bei denen die lokale(n) Geschichte(n) des Landstrichs und der Bevölkerung zum Ausgangspunkt partizipativer Theaterereignisse werden. Im aktuellen, auf drei Jahre angelegten Langzeitprojekt, das sich der Geschichte der deutsch-polnischen Grenzregion um Oder und Neiße widmet, treffen professionelle Schauspieler*innen auf eine Vielzahl

lokaler Mitwirkender, unter denen sich nicht nur spielfreudige Laiendarsteller*innen befinden, sondern ebenso der lokale Binnenschifffahrtsverein oder ein Chor aus dem nahegelegenen Słubice. Für Frank sind solche Projekte enorm bedeutsam: Denn in der kontinuierlichen Arbeit an einem Ort und in der gemeinsamen Theaterpraxis sieht er die Grundlage für gesellschaftlichen Dialog – auch in Regionen, die im öffentlichen Diskurs als abgehängt oder randständig gelten.

> Also die Verrückten, die wir waren, die in einer Ruine angefangen haben, da Theater zu spielen, die wurden dann auch mit den Jahren immer heimischer und auch für die Leute immer akzeptabler dort. Weil die dachten natürlich in den Wirren der Wende: »Naja, es sind irgendwelche Künstler, die dann wieder abhauen.« Aber wir sind nicht abgehauen und waren über zwanzig Jahre da. […] Und das hat sehr viel Vertrauen gebracht.
> (Frank 2021: Z. 169-186)

Theater am Markt

Bundesland: Thüringen
Ort: Eisenach
Bevölkerung: ca. 42.000 Einwohner*innen
Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage
Raumordnung: Mittelzentrum mit Teilfunktionen eines Oberzentrums
Interview mit: Theresa Frey

Abbildung 11: Das Theater am Markt vereint klassische Stoffe wie ›Baumeister Solness‹ von Henrik Ibsen mit performativen Ansätzen.



Wenn mal spontan für den Aufbau eines Bühnenbildes ein Gabelstapler benötigt wird, braucht es nur einen kurzen Anruf und noch am selben Tag kommt ein Mitarbeiter des lokalen Baustoffhofs samt Gabelstapler auf dem Marktplatz in Eisenach vorgefahren. An Kontakten zur Bevölkerung mangelt es Theresa Frey und dem Team vom *Theater am Markt (TAM)* nicht. Denn das *TAM* hat eine starke Verbindung zur Stadt: Hier spielen »Eisenacher*innen für Eisenacher*innen« (Frey 2021: Z. 128). Das sogenannte Bürger*innentheater ist das zentrale Modell der Freien Szene Thüringens. In verschiedenen Mittel- und Großstädten des Bundeslands gibt es freie Spielstätten, in denen nichtprofessionelle Darsteller*innen – vorrangig Kinder und Jugendliche – mit professionellen Theaterschaffenden zusammenarbeiten. Im westthüringischen Eisenach wird dieses Modell auch generationenübergreifend realisiert. In den verschiedenen Kursen und Theaterprojekten sind Bürger*innen aller Altersstufen beteiligt. Schauspielerische Grundlagenarbeit steht dabei ebenso auf dem Programm wie Experimente mit anderen Formen der Darstellenden Künste. Jährlich werden bis zu vier Inszenierungen realisiert, die in dem ehemaligen Restaurant am Marktplatz, das nun die Bühne des Theaters beherbergt, gezeigt werden. Neuerdings gibt es zudem das *TAM Mobil* – einen umgebauten Anhänger, mit dem auch das Umland am Rande des Thüringer Waldes bespielt werden kann. Neben Theresa Frey und ihrer Kollegin Beate Göbel, die das Haus leiten und bei verschiedenen Projekten Regie führen, sind es vor allem Ehrenamtliche aus der Stadt, die den Betrieb aufrechterhalten. Dementsprechend ist es für Frey zentral, eine gemeinschaftliche Gesprächs- und Entscheidungskultur zu pflegen, in der die professionellen und nichtprofessionellen Beteiligten gemeinsam an Inhalten und Ästhetiken arbeiten. Bei der Wahl der Themen wird die lokale Verwurzelung ebenso sichtbar: Zuletzt spielte die Auseinandersetzung mit Rassismus und Rechtsextremismus eine wichtige Rolle im Spielplan. In einer Stadt, in der sowohl AfD als auch NPD im Stadtrat sitzen, schafft es das Theater, mit Unterstützung der Spieler*innen aus der Bevölkerung, Position zu beziehen.

> Also die Leute, die hier arbeiten und spielen, arbeiten halt nebenher bei der Sparkasse oder in der Stadtverwaltung oder im örtlichen Holzhandel. Das gibt eine ganz besonders starke Bindung – was so Bürger- und Bürgerinnentheater, für mich zumindest, auch sein sollte.
> (Frey 2021: Z. 123-129)

Studio-Studio

Bundesland: Hessen
Gemeinde: Grebenhain
Bevölkerung: ca. 5.000 Einwohner*innen
Kreisregion: sehr ländlich/weniger gute sozioökonomische Lage
Raumordnung: Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main
Interview mit: Ruby Behrmann, Julia Novacek und Evamaria Müller



Abbildung 12: Dreharbeiten zu ›Das lauteste Dorf‹ von Studio Studio in der Uckermark mit der Freiwilligen Feuerwehr.



Die Gemeinde Grebenhain im hessischen Vogelsberg haben sie sich nicht selbst ausgesucht: Über das Residenzprogramm *FLUX – Theater und Schule*, das Künstler*innen und Bildungseinrichtungen in ländlichen Regionen Hessens miteinander verbindet, wurden das Künstler*innenkollektiv *Studio Studio* und die kleine Gemeinde mit knapp 5.000 Einwohner*innen einander vermittelt. Seit 2019 arbeiten Ruby Behrmann, Julia Novacek und Evamaria Müller nun regelmäßig hier sowie in anderen ländlichen Regionen Deutschlands wie der Uckermark an der Schnittstelle von Performance und Video. Am Ende ihrer ortsspezifischen, künstlerischen Rechercheprozesse entsteht meist ein abendfüllender Film, der zum Abschluss in der Gemeinde gezeigt wird. Ihr künstlerischer Fokus liegt dabei auf der Darstellung vom Leben im Ländlichen; ihre Geschichten und Protagonist*innen finden sie in der lokalen Bevölkerung. Da *Studio Studio* nur vorübergehend vor Ort sind und sonst selbst in der Großstadt wohnen, ist das gegenseitige Kennenlernen und der Aufbau von vertrauensvollen Verbindungen zu interessierten Bewohner*innen zentraler Bestandteil ihrer Arbeit. Besuche bei wichtigen lokalen Kulturveranstaltungen wie dem Line-Dance-Kurs im Dorfgemeinschaftshaus gehören ebenso dazu wie die Teilnahme an der Kräuterwanderung und am Elternabend der örtlichen Schule sowie die klassische Zeitungsannonce. In Grebenhain war es nicht zuletzt der gute Kontakt zum Bürgermeister, der durch einen Vertrauensvorschuss den Zugang zur Bevölkerung ermöglicht hat. Für die Künstler*innen von *Studio Studio* hat sich dadurch ein künstlerisches Feld aufgetan, bei dem auch sie viel mitnehmen können – insbesondere die Überzeugung, dass eine entschleunigte, auf Kontinuität und Begegnung ausgelegte Arbeitsweise neue künstlerische Formen und Ansätze hervorbringen kann, die im projektorientierten Status quo der Freien Darstellenden Künste sonst selten vorkommen.

> Ja, ich glaube wir haben wirklich uns sehr bemüht eine künstlerische Setzung zu finden, die für uns künstlerisch wirklich interessant ist und wo man nicht das Gefühl hat, man muss nur den Ort bespaßen, den betun, sondern dass wir irgendwie einen ästhetischen Umgang finden, der uns selber interessiert. (Studio Studio 2021: Z. 191-194)

Studio 7

Bundesland: Nordrhein-Westfalen
Ort: Schwerte
Bevölkerung: ca. 46.000 Einwohner*innen
Kreisregion: nicht-ländlich
Raumordnung: Ruhrgebiet, Mittelzentrum
Interview mit: Christoph Falke

Abbildung 13: Chringuito Paradise – Straßentheater in der Kulturkneipe Auf der Heide, Schwerte, 2021.



Christoph Falke nennt den Ort, den er mit einigen Kolleg*innen der Theatergruppe *Studio 7* am Rand der fast 50.000 Einwohner*innen großen Stadt Schwerte aufgebaut hat, einen »eigenwilligen Kompromiss« (Falke 2021: Z. 60): Gemeinsam betreiben sie in einem gepachteten Schützenheim ein Konglomerat aus Kneipe und Theater. Benannt ist der gastronomische Kulturbetrieb nach seinem Standort: auf der Heide, ein Stadtteil Schwertes, der nur wenige Kilometer Luftlinie von Dortmund entfernt ist, aber die

Nähe zur Großstadt nicht erahnen lässt. Für Christoph Falke hat die Heide auch eine metaphorische Bedeutung: Sie verweist auf die ehemalige Allmende, das kollektiv genutzte Land einer Gemeinde, über das alle verfügen konnten und das niemandem gehörte. Mit einem solchen gemeinschaftsorientierten Impuls verfolgt *Studio 7* auch seine künstlerische Arbeit in der Mittelstadt an der Ruhr: Nachdem das Ensemble 2005 aus der Landeshauptstadt Köln in Falkes Heimatstadt umgezogen ist, hat sich das Arbeitsfeld der Gruppe um etliche Bereiche erweitert. Neben der künstlerischen Arbeit an Theaterstücken mit professionellen Schauspieler*innen, die von der Theaterpraxis Eugenio Barbas und Jerzy Grotowskis beeinflusst ist und auf dem kontinuierlichen Training des schauspielerischen Handwerks basiert, arbeiten *Studio 7* mittlerweile ebenso an kulturellen Bildungsprojekten und partizipativen Theaterformen: Es gibt einen hauseigenen Chor aus Schwerter Bürger*innen und Kurse für Kinder- und Jugendliche, ein regelmäßiges Konzertprogramm im Biergarten sowie internationale Austauschformate. In manchen Projekten kommen alle Teile zusammen – wie beim lokalen Straßentheaterfestival, bei dem *Studio 7* regelmäßig Open-Air-Musiktheater-Spektakel inszeniert. Dass dabei zusätzlich auch noch eine Kneipe betrieben wird, ermöglicht der Theatergruppe zum einen den finanziellen Grundstock, mit dem die Kontinuität der künstlerischen Arbeit gewährleistet werden kann. Zum anderen verwirklicht sich hier das Ideal eines offenen Theaters, das ein vielfältiges Publikum ansprechen kann und Begegnungen schafft, die erst durch eigenwillige Kompromisse möglich werden.

> Wenn wir uns das landschaftlich vorstellen: Zwischen Schwerte und Dortmund liegen 10 km, wir sind 10 km Luftlinie vom BVB-Stadion [entfernt]. Dazwischen liegt ein Höhenunterschied von 150 m, wir müssen einmal über den Berg. Ist ›ne völlig andere Welt. (Falke 2021: Z. 158-162)
>
> Wir haben […] starke Zuschauer. Zuschauer, die uns unterstützen, die mitdenken, die auch Verbindungen herstellen. Und die kommen aus allen Schichten. Die kommen auch aus den Schützen und auch, wenn die nicht immer alles an kulturellem Angebot mitnehmen, fühlen die sich trotzdem okay. Das ist noch das Schützenheim, wo sie hingehen können und Bier trinken. (Falke 2021: Z. 710-718)

5 Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte

Auf die ganze Republik betrachtet wird jenseits der Großstädte eine große Formenvielfalt gepflegt: Fast alle Spielarten der Freien Darstellenden Künste finden sich auch jenseits der Großstädte und Metropolregionen – nur nicht so räumlich verdichtet. Oftmals sind die befragten Künstler*innen die einzigen in ihrer Kommune oder Region, in denen sich jedoch – das muss hier immer mitgedacht werden – auch Amateurtheater, kommunale Gastspielhäuser, Landesbühnen und viele andere Kulturakteur*innen betätigen. Die befragten Künstler*innen knüpfen an unterschiedlichste ästhetische Traditionen an und verfolgen die Entwicklungen in den urbanen Hotspots der Darstellenden Künste. Ein gesonderter ästhetischer Diskurs über die Darstellenden Künste in ländlichen Räumen scheint dementsprechend nicht sinnvoll. Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte sind keine eigenständige ästhetische Form, sondern

eine kulturpolitische Kategorie. Die Sensibilisierung für die Herausforderungen durch andere Produktionsstrukturen jenseits der Großstädte sollte nicht mit der Annahme eines *anderen* Theaters und Tanzes verbunden werden.

Gleichwohl ist das große Bewusstsein für regionale Besonderheiten und Herausforderungen auffällig, die alle auf unterschiedliche Weise auch in ihrer Kunst angehen. Viele der befragten Künstler*innen entwickeln, wenn sie nicht auf literarische Stoffe zugreifen, ihre Arbeit aus ihrer Region heraus; unter Einbezug regionaler Fragestellungen, Biografien und Landschaften und im Wissen um ein vielfältiges Publikum. So entsteht oftmals eine ortsspezifische Darstellende Kunst, ohne dabei gesamtgesellschaftliche Fragestellungen aus dem Blick zu verlieren oder in die unkritische Wiederholung von Heimatgeschichte zu verfallen. Weltoffenheit und Lokalbezug finden hier spielend zusammen.

In dieser ersten Oberkategorie wurden Selbstbeschreibungen versammelt, die sich auf die künstlerischen Positionen der Befragten beziehen. Die im Rahmen dieser Teilstudie untersuchten künstlerischen Positionen bilden die Bandbreite der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ab und zeigen ein weiteres Mal, dass es *die* Freie Szene genauso wenig gibt wie *die* Räume jenseits der Großstädte. In der Auswertung fielen besonders die Aussagen zu Startpunkten und Veränderungen beim Arbeiten im jeweiligen Sozialraum auf.

5.1 Startpunkte für das Arbeiten jenseits der Großstädte

Auch wenn sich die bekanntesten Ausbildungsinstitutionen und die meisten der profilierten Produktionshäuser der Freien Darstellenden Künste in Großstädten befinden, begleitet die Bewegung raus aus den Metropolen die Freien Darstellenden Künste schon von Beginn. Bei den von uns befragten Theatern konnten drei Startpunkte unterschieden werden.

5.1.1 Anstöße von außen

Zunächst sind Anstöße von außen zu beobachten: Ausschreibungen können einen niedrigschwelligen Zugang zur Arbeit in ländlichen Räumen bieten: Das Kollektiv *Studio Studio* gründete sich 2019 infolge einer Ausschreibung des hessischen Residenzprogramms *FLUX* (vgl. Studio Studio 2021: Z. 13-16), das die Möglichkeit bietet, in bis zu drei aufeinanderfolgenden Jahren in derselben Gemeinde zu arbeiten. Das Programm hat seit seiner Gründung 2009 sowohl Künstler*innen unterstützt, die in ländlichen Räumen verortet sind, als auch jungen Künstler*innen dabei geholfen, erste Erfahrungen mit der Arbeit in diesem Umfeld zu machen.[83] Auch Mark Christoph Klee reagierte 2018 auf die Ausschreibung einer Galerie in Neumünster. Der in Amsterdam ausgebildete Tänzer war damals überrascht und begeistert von der Möglichkeit, in seiner Heimatstadt arbeiten

83 Residenzprogramme der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte werden oftmals als doppelter Impuls konstruiert: Sie sollen Künstler*innen und lokale Bevölkerung gleichermaßen inspirieren. Vgl. Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (in Vorbereitung): Künstlerische Residenzen als Impulse in ländlichen Räumen? Theoretische und empirische Annäherungen. In: Kolleck, Nina/Büdel, Martin/Nolting, Jenny (Hg.): Forschung zu kultureller Bildung in ländlichen Räumen. Theoretische und methodische Herausforderungen. Weinheim.

zu können. (Vgl. Klee 2021: Z. 32-25) Aus dem ersten Versuch gründete sich das Kollektiv *Merle | Mischke | Klee*, das sich nun als Kollektiv aus Neumünster versteht.

Noch deutlicher wird der Anstoß von außen, wenn Künstler*innen für einen bestimmten Ort angeworben werden. *szene 2wei* wurde von Kulturakteur*innen aus Lahr angesprochen. (Vgl. szene 2wei 2021: Z. 94-97) Die in Essen gegründete Kompanie fand 2014 auf dem Gelände einer ehemaligen Tabakfabrik Räume für Trainings und eine inklusive WG für ihr Ausbildungskonzept. Das 2004 gegründete *Freilandtheater* hat seinen Sitz aus ähnlichen Gründen in Bad Windsheim; Christian Laubert arbeitete zuvor mit dem Schweizer Regisseur Markus Keller zusammen, der ihm den Ort empfahl:

> Und dann hat er gesagt ›Du gehst jetzt nach Bad Windsheim und schaust dir das Freilandmuseum an, das kenn ich nämlich‹, wovon ich noch nie gehört hab, [...] und dann sind wir dahin. Und das ist total bezaubernd und ich hab festgestellt, dass da tatsächlich noch niemand Theater macht. (Laubert 2021: Z. 105-111)

In diesem Zitat zeigt sich auch schon der zweite Startpunkt: Dort zu arbeiten, wo noch Strukturen aufgebaut werden müssen, ist für viele darstellende Künstler*innen eine besondere Motivation.

5.1.2 Etwas aufbauen können

»Da was Neues anfangen [zu] können, war 'ne tolle Gelegenheit«, konstatiert Christian Laubert (2021: Z. 152). Nach Erfahrungen im Stadttheaterbetrieb konnte er mit dem *Freilandtheater* Produktionsstrukturen aufbauen, die weniger hierarchisch orientiert waren. Die Gründung vieler Produktionsorte der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ist mit den Lebens- und Arbeitsentwürfen der Künstler*innen verknüpft. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 148-151) Scheunen werden zu Proberäumen, alte Gastwirtschaften und Schlosserwerkstätten zu Bühnen oder, wie im Fall von *Tearticolo* und *TanzART*, eine Textilfabrik zum Kunstzentrum umgebaut. (s. auch 6.4)

> Wir haben uns 2009 kennengelernt und hatten dann die Vision, dass wir gern ein Tanzzentrum für professionelle Künstler, aber auch semi-professionelle, gründen wollen. Und dann war es eigentlich ein Zufall, dass wir von dieser Kunst-Initiative Im Friese gehört haben. [...] Kirschau ist ein sehr bekannter Textilstandort zu DDR-Zeiten gewesen. [Wir] haben uns dort Räumlichkeiten angeschaut und fanden sehr spannend, [...] [uns] in einem Kunststandort zu verorten und dass wir sehr viel Fläche dort haben. Wir haben dann den ganzen Umbau gemacht, selber gestemmt, mit Crowdfunding-Aktion. (Dietrich 2021: 14-25)

Bei dieser Lebensentscheidung spielte aber nicht nur der spannende Standort eine Rolle, sondern auch – so der dritte Startpunkt –, dass Dietrich selbst in einer ländlichen Region Sachsens geboren wurde. (Vgl. Dietrich 2021: 77-80)

5.1.3 Zurückkehren

Das Moment des Zurückkehrens taucht bei vielen der befragten Künstler*innen auf. Hans-Joachim Frank hat mit der Gruppe *theater 89* früh eine parallele Struktur in Brandenburg zum Standort in Berlin aufgebaut: »Ich stamme aus Thüringen und vom Dorf und ich hab sehr schnell gemerkt, dass mir das nicht reicht, diese [Berliner] Perspek-

tive.« (Frank 2021: Z. 133-135) Hier erfüllt sich nicht das bekannte Narrativ des Bruchs mit dem zu eng gewordenen ländlichen Sozialisationsraum, sondern man findet nach einer Weile wieder zurück. Ähnlich ging es auch Mark Christoph Klee, der Neumünster »meine Heimat« (Klee 2021: Z. 35) nennt, und Timo Gmeiner von *szene 2wei*:

> Der Schwarzwald ist meine Heimat. Ich bin eine Stunde entfernt von Lahr in einem kleinen Ort groß geworden und hab den Schwarzwald eigentlich einfach … sehr gern. Wir hatten auch damals schon in der Zeit, in der wir noch in Essen waren, immer mal wieder so kleine Kunst- und Forschungsprojekte auch im Schwarzwald. (Gmeiner 2021: Z. 90-94)

Auch Janek Liebetruth, der das Festival *THEATERNATUR* gründete, kennt den Ort besonders gut:

> Ich bin dort vor Ort aufgewachsen. Ich kenne diese Waldbühne Benneckenstein seit meiner Kindheit. Ich hab da auch gespielt. […] Luftlinie 300 Meter war mein Elternhaus. (Liebetruth 2021: Z. 40-43)

Als zur Debatte stand, ob die seit 20 Jahren ungenutzte Bühne abgerissen werden sollte, wurde Liebetruth, der damals in Stuttgart Regieassistent war, von seiner Mutter informiert. Er traf sich mit dem Bürgermeister – eigentlich nur, um ein paar Tipps zu geben.

> Es hat mich umgetrieben. Irgendwie hat mich diese Idee, obwohl ich nie gedacht hätte, dass ich in die Heimat zurückgehe zum Theatermachen, […] nicht losgelassen und [ich] habe mir dann tatsächlich Gedanken gemacht, wie so ein Konzept aussehen könnte. (Liebetruth 2021: Z. 66-70)

Auch Elisabeth Bohde von der *Pilkentafel* und Christoph Falke von *Studio 7* sind aus privaten Gründen irgendwann in ihre Herkunftsorte Flensburg und Schwerte zurückgekehrt und haben dort Strukturen für ihre Theaterarbeit aufgebaut. (Vgl. Bohde 2021: Z. 127-135; Falke 2021: Z. 43-46) Die eigene Sozialisation liefert damit für überraschend viele der befragten Künstler*innen einen Anstoß für das Arbeiten jenseits der Großstädte.

5.2 Veränderungen durch das Arbeiten jenseits der Großstädte

5.2.1 Nähe zu den Leuten

Ein zentrales Moment, das die künstlerische Arbeit jenseits der Großstädte beeinflusst, ist der immer wieder beschriebene enge Austausch mit den Menschen vor Ort. Dieser Aspekt ist bei allen Befragten so deutlich, dass die Betrachtungen zu nichtprofessionellen Beteiligten an der künstlerischen Arbeit (s. 7.1.3) und zu Publikumsbeziehungen (s. 8.1.2) große Teile dieser Teilstudie ausmachen. Die Nähe lässt die künstlerischen Formate nicht unberührt. So beschreibt etwa Hans-Joachim Frank, dass die Aufführungen des *theaters 89* sich mit drei Stunden Dauer quasi verdoppelt haben im Vergleich zu dem, was er ursprünglich für angemessen hielt: »Die Leute wollen nicht nach Hause. Wir enden meist mit einer Folge von Liedern. Es wird dann am Ende viel gesungen, das haben die Leute unglaublich gerne.« (Frank 2021: Z. 372-376) Auch die *Freie Bühne Wendland* hat ihre Aufführungspraxis mit der Zeit geändert. Statt die Leute ins Theater einzuladen, fuhr sie zuletzt von Dorf zu Dorf. Eine verändernde Erfahrung war dabei das Projekt

Rücksturz zur Erde, bei dem die Gruppe im ersten Jahr der COVID-19-Pandemie wegen der geschlossenen Bühnen mit einem umgebauten Bus zu den Leuten fuhr.

> Das war so der Wunsch mit den Leuten ins Gespräch zu kommen. Und die haben das außerordentlich honoriert. Das war eine ganz wunderbare Erfahrung. Das ist auch so das Ergebnis, dass wir sagen: »Wir müssen möglichst direkt mit unserem Publikum sein.« (Wittstamm 2021: Z. 383-386)

Ähnliches reflektiert auch der Tänzer Mark Christoph Klee, der im Zuge seiner erst wenige Jahre währenden Arbeit in Schleswig-Holstein darüber nachdenkt, mehr partizipative Arbeitsweisen zu integrieren, statt nur den besten Weg zu suchen, eine abgeschlossene Arbeit an verschiedenen ländlichen Orten zu zeigen. »Da haben wir null Erfahrung, […] wissen aber, dass das bei den Menschen vor Ort großes Interesse schüren würde.« (Klee 2021: Z. 683-685) Die befragten Künstler*innen folgen ihrem Publikum und antworten mit veränderten künstlerischen Formaten, die auf innovative Weise neue Distributionsformen erproben und Elemente partizipativer Breitenkultur in die Arbeitspraxis integrieren.

5.2.2 Strukturen bauen

Das Wissen und die Fähigkeiten, die aus der Erfahrung entstehen, etwas aufbauen zu können (s. 5.1.2), motiviert viele Künstler*innen, Strukturen zu schaffen, die grundsätzliche strukturelle Probleme von Kulturlandschaften jenseits der Großstädte angehen (hierzu auch 6.3.1). Im Selbstverständnis vieler Künstler*innen wird dementsprechend eine Erweiterung der eigenen Rolle sichtbar: Neben der künstlerischen Arbeit an eigenen Inszenierungen betonen viele der Befragten ihre Funktion als Organisator*innen, Kuratierende und Vernetzungsakteur*innen. Dies begründen mehrere der Künstler*innen mit der Beobachtung, dass die ländlichen Regionen vernachlässigt werden. Anne Dietrich von *TanzART* in Kirschau beschreibt es so:

> Weil [die] ländliche Gegend immer so abgeschoben wird, wollten wir unbedingt gern Künstler in die ländliche Gegend holen, mit denen zusammenarbeiten und Residenzen anbieten. […] bei uns ist immer wichtig, dass die Residenzkünstler mit den Leuten vor Ort etwas zu tun haben. (Dietrich 2021: Z. 37-40)

Auch Dörte Kiehn vom *Tandera-Theater* schafft mit Kolleg*innen aus Mecklenburg-Vorpommern immer wieder Gelegenheiten, ländliche Regionen mit zeitgenössischem (Figuren-)Theater in Berührung zu bringen:

> Wenn in bestimmten Gegenden einfach Bevölkerungsschwund ist, stehen wir als Kulturschaffende auch davor und sagen: »Lassen wir die jetzt komplett kulturmäßig verrecken?« Oder entscheiden wir uns […]: »Nein, es geht auch Theater nach Vorpommern und wir gucken wie's da gehen kann.« (Kiehn 2021: Z. 415-420)

Auf diese Weise sorgen einige der befragten Künstler*innen dafür, dass in peripherisierten Regionen Gelegenheitsstrukturen für die Begegnung mit zeitgenössischen Arbeitsweisen der Darstellenden Künste entstehen. Sie bauen Gastspiel-, Vernetzungs- und Residenzstrukturen auf (weitere Beispiele unter 6.4) und übernehmen damit sowohl Mit-

verantwortung für die Gestaltung der regionalen Kulturlandschaften als auch für die Angebote der kulturellen Bildung in der Region (hierzu auch 7.1.3).

5.2.3 Einfluss der Umgebung

Bemerkenswert ist auch, dass einige der befragten Künstler*innen die Umgebung als konkreten Einfluss auf ihre Arbeitsweise beschreiben. Sie betonen »[den vielen] Freiraum, den wir haben« (Bohde 2021: Z. 414f.), und empfinden die Landschaft als notwendige Inspirationsquelle ihrer künstlerischen Arbeit:

> Was ich als sehr positiv und sehr inspirierend und für meine Arbeit als notwendig empfinde, ist tatsächlich diese Weite und die Landschaft. Dass ich irgendwo hingehen kann und da weiß ich genau, da ist niemand und dann kann ich da kilometerlang laufen und Text arbeiten und da ist niemand. Oder ich brauch mal eine Pause und dann spring ich in mein[en] klein[en] See, der um die Ecke ist bei mir, oder geh auf'n Deich. (Wittstamm 2021: Z. 83-88)

Diese Auseinandersetzung mit der Landschaft findet sich auch bei *TanzART*, wenn die Akteur*innen in einem ehemaligen Tagebau auftreten, beim *theater 89*, wenn es Flusslandschaften im deutsch-polnischen Grenzbereich mit Theatermitteln erkundet, oder bei *szene 2wei*, die neben den Trainingsräumen in Lahr immer wieder auf den Braunberg fahren, um dort in der Natur zu proben und »die Kunst und die eigene Identität und das in der Natur sein zu verbinden.« (szene 2wei 2021: Z. 238f.) Christoph Falke von *Studio 7* setzt im Interview sein Selbstverständnis als Künstler in Bezug zu der kulturhistorischen Landschaft, nach der das Wohngebiet Schwerterheide, in dem sein Arbeitsort liegt, benannt ist:

> Die Allmende [war] das, was allen gemeinsam gehört hat […] wo jeder hingehen konnte. [Der] Reiche, der Handwerker, der Bauer und seine Ziegen und Schafen hüten und Geschichten erzählen und für sein geistiges und körperliches Leben sorgen konnte. Wir sind irgendwo auf der Heide, wir sind der Rest von der Allmende. […] Deswegen haben wir das auch gewählt. Auf der Heide heißt unsere Kneipe. (Falke 2021: Z. 960-969)

Ruby Behrmann von *Studio Studio* beschreibt darüber hinaus auch die Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit, die sie durch ihre Residenzen im hessischen Vogelsberg kennengelernt hat:

> Ich fand vor allem dieses Arbeiten auf dem Land extrem entschleunigend. [Ich] habe gemerkt, dass ich diese krasse Sehnsucht danach habe, kontinuierlich an Sachen zu arbeiten. Und aus dem Studium [kenne ich] halt immer dieses: Neues Projekt, neues Projekt. […] Und das habe ich schon auch so aus dieser Residenzerfahrung mitgenommen […] also dieses Entschleunigte, was teilweise auch richtig nervig ist, weil man so angeödet ist, aber auch was Befreiendes manchmal hat, weil man kann halt auch nicht schneller. (Studio Studio 2021: Z. 709-178)

In den Beschreibungen der Künstler*innen erscheint die jeweilige Umgebung als Resonanzraum für ästhetische, aber auch gesellschaftspolitische Fragen nach *commons*, Ent-

schleunigung und dem Verhältnis zur Natur. Potenziell können die Freien Darstellenden Künste damit zur regionalen Selbstbeschreibung beitragen.[84]

5.3 Zwischenfazit: Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte

Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte …

- pflegen eine große Bandbreite an künstlerischen Formen und Formaten.
- verknüpfen lokale Fragestellungen mit globalen Herausforderungen und tragen so potenziell zur regionalen Selbstbeschreibung bei.
- entwickeln ihre Kunst in Reaktion auf die Menschen und Landschaften vor Ort weiter.
- etablieren Gelegenheitsstrukturen für die Begegnung mit Freien Darstellenden Künsten (Orte, Netzwerke, Festivals …).
- Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte brauchen …
- Startpunkte (wie Residenzprogramme) für erste Arbeiten in ländlichen Räumen.
- Aus- und Weiterbildung, die nicht nur auf urbane Produktionsprozesse ausgerichtet sind.
- Einbezug in künstlerische Debatten, die ähnliche Arbeitsweisen in unterschiedlichen Sozialräumen betrachten.
- mehr Unterstützung bei der Ausrüstung ihrer eigenen Infrastruktur.

6 Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte

Künstler*innen jenseits der Großstädte sind Infrastrukturmeister*innen. Sie müssen es auch sein, denn dort, wo sie arbeiten, gibt es meist weder geeignete Probenräume und Auftrittsorte, geschweige denn Unterkünfte, Verpflegung oder Mobilitätsstrukturen für künstlerische Gäste – außer sie schaffen sie selbst. Zwischen mobilen Lösungen und dem Aufbau eigener Orte bewegen sich die kulturellen Gelegenheitsstrukturen, die freie darstellende Künstler*innen selbst entwickeln. Sie laden nicht nur zu sich ein, sondern gehen auch dorthin, wo die Menschen schon sind.

6.1 Aufführungsstrukturen

6.1.1 Eigene Aufführungsstrukturen

Die Mehrheit der von uns Befragten unterhält eigene Aufführungsorte. Damit sind sie innerhalb dieser Teilstudie etwas überrepräsentiert, denn die meisten Künstler*innen, die jenseits der Großstädte leben, sind Figurenspieler*innen und ziehen mit mobilen Bühnen umher. Sie denken bei der Entwicklung ihrer Produktionen von Anfang an die unterschiedlichsten Aufführungssituationen mit. Oft genügt ihnen eine bestimmte Grundfläche, ein verdunkelbarer Raum und eine 230-Volt-Steckdose. Solche mobilen Lösungen finden sich auch im Schauspiel- und Performancebereich, etwa beim *theater*

84 Vgl. Anders (2018). 109.

89. Die Gruppe baute neben ihrer Tätigkeit in Berlin ab 1996 das Kulturzentrum DAS HAUS im Ort Altes Lager (Brandenburg) auf. Vor zehn Jahren entschied man sich jedoch, zum reinen Tourneetheater zu werden. (Vgl. Frank 2021: Z. 272-275) Mit einer selbstentwickelten Holzbühne, die sich innerhalb einer Stunde aufbauen lässt, tourt das *theater 89* nun in Kooperation mit der *AG Städte mit historischen Stadtkernen* jährlich an etwa 16 Orte in Brandenburg.

Das Mobilwerden erprobt auch das Eisenacher *Theater am Markt* mit seinem Pilotprojekt *TAMobil*. Nach einer intensiven Open-Air-Saison im ersten Pandemiejahr suchte das Haus nach einer mobilen und flexiblen Infrastruktur für unterschiedlichste Aufführungssituationen im Wartburgkreis. (Vgl. Frey 2021: Z. 322-337) Das TAMobil, ein Theateranhänger, kann auf einer Seite aufgeklappt werden und wird so zur Bühne für bis zu 50 Zuschauer*innen. Angeboten werden eigene Inszenierungen und Workshops, der Anhänger kann aber auch von anderen für Veranstaltungen gebucht werden. Die mobile Aufführungsstruktur ergänzt die feste Spielstätte des *TAM*, ein ehemaliges Restaurant in der Mitte von Eisenach, das zur Bühne mit 40 Sitzplätzen umgebaut wurde. (Vgl. Frey 2021: Z. 31-35) Das alte Interieur des Restaurants ist dabei in Teilen erhalten geblieben.

Auch die Spielstätte von *Studio 7* in Schwerte hat einen gastronomischen Hintergrund: Die Gruppe betreibt ein Schützenheim mit Biergarten mit vielseitigem Konzertprogramm, was den finanziellen Grundstock sichert. (Vgl. Falke 2021: Z. 60-70) Zusätzlich bietet das Schützenheim Raum für die Proben des Chores, der Amateurtheatergruppe und für Veranstaltungen von *Studio 7*, wobei die Gruppe vielfach auch im öffentlichen Raum spielt. Ähnlich ist es bei *TanzART*. Die umgebaute Textilfabrik Im Friese ist vor allem Trainings- und Probenraum, und auch wenn einige Veranstaltungen (z.B. des Residenzprogramms und die Premieren) dort stattfinden, treten die Nachwuchstänzer*innen der *TanzART Academy* oder die professionelle *prospect.dancecompany* zusätzlich an vielen anderen Orten im Umkreis und in den Großstädten Sachsens auf. Zwischen mobilen Lösungen und dem Aufbau eigener Orte bewegen sich die Aufführungsstrukturen, die freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte selbst entwickeln. Beides ist sowohl in der Anschaffung als auch im Unterhalt kostenintensiv, gerade wenn größere Ensembles beteiligt sind.

6.1.2 Zu Gast in den Aufführungsstrukturen anderer Kulturakteur*innen

Das Spielen an unterschiedlichsten Orten ist für viele freie Künstler*innen eine Selbstverständlichkeit und wird in einigen Bundesländern durch entsprechende Programme gefördert. Dabei sind die Künstler*innen oft in den unterschiedlichsten Räumlichkeiten und Situationen zu Gast. Allen voran die Figurentheater spielen aufgrund ihrer Flexibilität in Kindergärten, auf Festen, im Feuerwehrgerätehaus, in Schulen, Büchereien und vielen anderen Orten. Bei der Sommertour des *theaters 89* sind die jeweiligen Gemeinden in Brandenburg für Bestuhlung und Verpflegung zuständig, die Gruppe bringt nur die Bühne. (Vgl. Frank 2021: Z. 367-369) *Studio Studio* machte das Bürgerhaus von Grebenhain zum Kinosaal. (Vgl. Studio Studio 2020: Z. 339-349) Dabei werden die Künstler*innen vor Ort seltener von professionellen Kulturkräften unterstützt, sondern meist von Hausmeister*innen, Kindergärtner*innen oder Ehrenamtlichen betreut (s. auch 6.3.2). Wo Schulbibliotheken und Kulturhäuser geschlossen oder geschwächt werden, fehlen in

der Folge vielen freien darstellenden Künstler*innen Orte und Menschen, an denen sie andocken können.

Für manche Künstler*innen sind auch regionale Spielreihen gute Partner*innen, die von Landkreisen oder Gemeinden veranstaltet werden und ein lokales Publikum aufbauen. (Vgl. Träger 2021: Z. 280-286) Je mobiler die Gruppen agieren, desto schwieriger ist es für sie, selbst eine langfristige Beziehung zu den Publika an vielen verschiedenen Orten aufzubauen.

> [Ich] glaube, [dass] die Orte dann einfach in der Verpflichtung [sind], Gastgeber*in zu sein. Also für uns ist es total wichtig zu spüren, dass wir uns da nicht reinmanipuliert haben, sondern dass die Lust haben auf das, was wir da künstlerisch machen. […] So ein Festival in diesem Landkreis, wie ich das beschrieben habe, die sind da sehr gut drin. Das ist deren Aufgabe. Die haben sich das lange erarbeitet, wirklich Kultur und Kunst und auch performative Sachen in ländlichen Räumen zu zeigen und dort fühlt man eine Struktur vorhanden. (Klee 2021: Z. 360-374)

Spielreihen, Soziokulturzentren, Bildungseinrichtungen und Kirchen (vgl. Frank 2021: Z. 528-539; szene 2wei 2021: Z. 409-429; Klee 2021: Z. 326f.) leisten hier die wichtige Beziehungsarbeit zum Publikum vor Ort. Viele der befragten Künstler*innen kooperieren zudem mit semiprofessionellen, theaterfernen oder breitenkulturellen Strukturen. Anne Dietrich betont die Wichtigkeit, daran mit der eigenen Kunst teilzuhaben:

> Als Ansässiger in einer ländlichen Gegend muss man vielleicht das Volksfest auch mal mit bedienen und sagen: »Ach, Mensch, wir machen unsere Öffentlichkeitsarbeit, indem unsere Schüler dort einen Tanz zeigen.« Und für die Schüler ist das genauso wichtig. Also man darf immer nicht denken, nur die große Bühne zählt, sondern auch einfach, sich vor Freunden […] beim Bautzner Frühling […] zu präsentieren. (Dietrich 2021: Z. 57-63)

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte entwickeln ihre ästhetische Formensprache in Bezug zu der verfügbaren räumlichen Infrastruktur und lokalen Formaten der Begegnung und Versammlung. Sie laden nicht nur zu sich ein, sondern gehen auch dorthin, wo die Menschen schon sind. Viele dieser örtlichen Strukturen sind jedoch in ihren Möglichkeiten limitiert, sodass sie vornehmlich Einzelkünstler*innen oder sehr kleine Ensembles einladen können.

6.2 Produktionsstrukturen

6.2.1 Eigene Produktionsstrukturen

Fast alle der Befragten unterhalten eigene Produktionsstrukturen und -orte, wie Büros, Werkstätten, Probenräume und auch Unterkünfte. Viele empfinden dies als besondere Qualität: »Klar, so ein eigenes Haus ist zwar mega viel Arbeit und natürlich auch ein unheimlicher Druck, aber auch eine totale Freiheit. Wir können jeden Tag entscheiden, was wir tun und was wir nicht tun.« (Bohde 2021: Z. 153-155) Dies wird auch immer wieder als Vorteil gegenüber dem Produzieren in Großstädten markiert:

> Auf dem Land arbeiten, heißt Platz zu haben, Wohnraum, Arbeitsraum. Wenn ich [mir in einer Stadt] einen eigenen Probenraum erlaube, das kann ich mir in Köln, in Berlin gar nicht mehr leisten. Geschweige denn eine eigene Werkstatt und dann noch einen Platz für mein Auto. (Träger 2021: Z. 1028-1032)

Matthias Träger hat vor etwa zehn Jahren eine ehemalige Strickwarenfabrik in Klotten (Rheinland-Pfalz) gekauft. Hier hat er ein Büro, eine Werkstatt und Probenmöglichkeiten für seine Gruppe *Tearticolo*. Ebenso befindet sich in dem Gebäude das Atelier seiner Frau Anja Schindler sowie eine Jugendkunstschule. (Vgl. Träger 2021: Z. 66-70) Das Schützenheim Auf der Heide in Schwerte ist Kulturzentrum, Probenort von *Studio 7* und Gaststätte zugleich. Das *Tandera-Theater* hat sich einen Hof in Zarrentin am Schaalsee zu Büro, Werkstatt, Lager und Probenort ausgebaut. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 161-163) *TanzART* hat einen großen Trainings- und Probenraum sowie Unterkünfte für Residenzen gestaltet. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 497f.) *szene 2wei* ist auf einem ehemaligen Fabrikareal in Lahr mit Trainingsräumen und einer inklusiven Wohngemeinschaft untergekommen, nutzt aber auch regelmäßig das Berggasthaus der Familie Gmeiner als Ausgangspunkt für Recherche- und Workshopphasen in der Natur (vgl. szene 2wei 2021: Z. 266-270). Einige der freien Spielstätten haben die zusätzlichen Investitionsmittel während der COVID-19-Pandemie genutzt, um ihre Infrastruktur auszubauen. Sie haben nicht nur Luftfilteranlagen eingebaut, sondern auch Fahrzeuge angeschafft, Räume ausgebaut und die Licht- und Tontechnik erneuert. Der Unterhalt eigener Strukturen kann als eine Reaktion auf die Herausforderungen im Umgang mit peripherisierten Infrastrukturen (s. 6.3.1) begriffen werden. Nicht alle befragten Künstler*innen planen den Aufbau eigener Produktionsstrukturen. Besonders die Jüngeren docken lieber an unterschiedlichste Institutionen und Strukturen vor Ort an.

6.2.2 Zu Gast in den Infrastrukturen anderer Akteur*innen

Zu den Produktionsstrukturen, die von vielen Künstler*innen nicht dauerhaft selbst vorgehalten werden, gehören vor allem Probenräume. Dazu gehören sowohl bestehende Kulturorte, aber auch Räume, die für den Probezeitraum umgenutzt werden. Die *Freie Bühne Wendland* probt im Kulturbahnhof Hitzacker, im Kulturverein Platenlaase oder in der Scheune eines ihrer Mitglieder. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 61-74) Das *Tandera-Theater* nutzt neben den eigenen Räumen oft die einer befreundeten Figurenspielerin in der Nähe (vgl. Kiehn 2021: Z. 166f.). *Merle | Mischke | Klee* proben gerne in den Räumen der Arthur Boskamp-Stiftung in Hohenlockstedt, die Bildende Kunst und Kultur fördert. An Räumen mangelt es jenseits der Großstädte nicht, nur manchmal an der passenden Ausstattung:

> Im ländlichen Raum gibt es Räumlichkeiten noch und mehr. […] [Ich] kann mir überlegen, an welchem Tag ich probe, und dann einfach mal gucken, welcher Raum verfügbar ist. Der hat dann vielleicht kein Schwingboden und vielleicht bring ich unser eigenes Equipment noch mit. Was wir übrigens auch gefördert kriegen. (Klee 2021: Z. 308-313)

Diesen Eindruck bestätigt auch Kerstin Wittstamm: »Dieses Problem, Probenräume finden, das haben wir vor allem im Sommer nie. […] Wir haben hier alle Platz.« (Wittstamm 2021: Z. 72-74) Die Möglichkeiten erweitern sich vor allem dadurch, dass man nicht

nur auf Kulturorte im engeren Sinn zurückgreift: *Studio Studio* brachten ihr temporäres Atelier in einem Nebengebäude des Sportplatzes der Grebenhainer Schule unter. (Vgl. Studio Studio 2020: Z. 123-128) Auch die Künstler*innen des Festivals *THEATERNATUR* probten in den ersten Jahren in einer alten Turnhalle vor Ort. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 527f.) Büroräume wurden ihnen im leerstehenden Rathaus des Ortes zur Verfügung gestellt. (Vgl. ebd.: Z. 528-530) Genau wie in großstädtischen Kulturszenen finden freie darstellende Künstler*innen Lösungen für temporäre und langfristige Umnutzungen von Leerständen oder Zwischenräumen. Durch die geringere Dichte an darstellenden Künstler*innen, mit denen das Teilen sinnvoll wäre, investieren die meisten jedoch in eigene Produktionsstrukturen (s. 6.2.1). Produktionshäuser für mehrere Gruppen mit Bühnen, die einem höheren Anspruch gerecht würden, finden sich meist erst in den Mittelstädten oder im Speckgürtel von Metropolen (bspw. das *Theater neben dem Turm* in Marburg oder das *Meta Theater* in Moosach in der Nähe von München).

6.3 Zentrale Herausforderungen des Produzierens und Aufführens jenseits der Großstädte

6.3.1 Umgang mit peripherisierten Infrastrukturen

Freie Darstellende Künste in ländlichen Räumen haben »infrastrukturelle Sonderkosten«, wie die Geschäftsführerin des *NRW Landesbüros Freie Darstellende Künste* Ulrike Seybold (2021: Z. 63) es formuliert. Dazu gehören insbesondere Unterbringung, Mobilität und Verpflegung. Für Julia Novacek von *Studio Studio* wurde gleich in der ersten Arbeitsphase im Vogelsberg deutlich, welche große Bedeutung allein das Auto für die künstlerische Arbeit bekommen kann (vgl. Studio Studio 2020: Z. 845f.), wenn es keinen dicht getakteten ÖPNV gibt, mit dem man schnell zwischen Rechercheterminen von einem Ort in den nächsten wechseln kann oder abends noch kurz vor Ladenschluss den Wocheneinkauf erledigen möchte. Das Überwinden von Entfernungen spielt in peripherisierten Räumen eine ganz alltägliche Rolle. »Wenn ich einen meiner Kollegen besuchen will, dann [ist] es durchschnittlich eine halbe Stunde Autofahrt«, erklärt Kerstin Wittstamm (2021: Z. 97-99). Damit sind Zeiträume angesprochen, die auch im großstädtischen Arbeitsleben selbstverständlich sind – nur müssen die Künstler*innen in peripherisierten Räumen die Strukturen für Mobilität selbst vorhalten. Für jede Zusammenarbeit mit einer Person, die nicht aus der Region kommt, müssen die Künstler*innen Fahrdienste organisieren, um die Strecke zwischen dem nächstgelegenen Bahnhof und dem Arbeitsort zu überbrücken. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 149-152) Ähnlich ist es mit der Verpflegung. Im besten Fall hat der Ort einen eigenen Supermarkt, aber von Restaurants, Kneipen oder Imbissen kann man nicht grundsätzlich ausgehen. (Vgl. Dietrich 2021: 157-162; Wittstamm 2021: Z. 90-92)

> Es gibt [in diesem Ort] eine ganz kleine Kneipe, aber die ist auch wirklich ganz sporadisch offen. Das ist privat geführt. Es ist kaum Infrastruktur. […] Das heißt, du bist ganz schön auf dich allein gestellt. (Liebetruth 2021: Z. 278-281)

Manche Theatergruppen leisten sich deshalb eine Köchin oder nutzen die hauseigene Gastronomie. Dies gilt vor allem für sehr kleine Orte, nicht für den kleinstädtischen und mittelstädtischen Bereich. Ein übergreifendes Problem ist das der Unterbringung künst-

lerischer Gäste. Viele der Künstler*innen wohnen selbst nicht am Arbeitsort oder benötigen für Projekte viele Gäste, weil es anders als in den Szenehochburgen kaum Kolleg*innen vor Ort gibt (s. 7.1.4). Fünf bis zehn Kolleg*innen einer etwas größeren Produktion über die gesamte Probenzeit in teuren Ferienwohnungen (so sie vorhanden sind) unterzubringen, sprengt für viele das Budget. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 294f.) Leer stehender Wohnraum ist in einigen ländlichen Räumen Deutschlands darüber hinaus selten und fordert zudem für die temporäre Einrichtung einer Wohnung wiederum große Ressourcen. Die Künstler*innen arbeiten darauf reagierend teilweise in kleinerer Besetzung, mit weniger Gästen oder schaffen eigene Unterkünfte wie etwa *TanzART*, *szene zwei* oder die *Pilkentafel*.

Auf diese Weise suchen freie darstellende Künstler*innen Lösungen für Kosten, die den Umfang und Zuschnitt der üblichen Projektförderungen schnell übersteigen können. Sie richten ihre Produktionsweisen an den Möglichkeiten in peripherisierten Regionen aus, arbeiten oft in kleineren Teams als ihre Kolleg*innen in den Szenezentren. Damit ist ein Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik[85] vor dem Hintergrund räumlicher und förderungspolitischer Peripherisierung erkennbar, der im Diskurs noch zu wenig mitreflektiert wird.

6.3.2 Kooperationen mit theaterfernen Strukturen

Eine zweite Herausforderung, die sich aus der Arbeit jenseits der Großstädte ergibt, ist die regelmäßige Arbeit an Orten und in Strukturen, die nicht auf die eigene Kunstform ausgerichtet sind: Immer dann, wenn Künstler*innen an Orten auftreten sollen, die nicht als Theater, sondern bspw. als Kindergarten oder Dorfgemeinschaftshaus gedacht sind, werden Verhandlungen zwischen verschiedenen Bedürfnissen und institutionellen Logiken geführt. Gerade für freie Kinder- und Jugendtheater sowie das Figurentheater ist diese Praxis Alltag. Verhandlungen beginnen bei realistischen Gagen, die von vielen Nichtveranstalter*innen meist viel zu niedrig eingeschätzt werden (vgl. Träger 2021: Z. 514-517), und führen zu Herausforderungen z.B. durch die Zeitlichkeit der Institution, die schnelle Auf- und Abbauten erfordert. Im Effekt führen solche Bedingungen zu bestimmten tour- und verkaufbaren ästhetischen Formen und zu Einschränkungen in der personellen Besetzung. Die befragten Künstler*innen verstehen sich als Expert*innen darin, den eigenen künstlerischen Anspruch mit den Erfordernissen der Auftrittsorte in Einklang zu bringen.

Unterschiedliche Logiken zeigen sich auch an anderer Stelle, etwa beim *Freilandtheater*, das im Bad Windsheimer Outdoor-Museum zwischen baulichen Kulturschätzen spielt: »Ein Museum will beschützen und bewahren und ein Theater will gebrauchen.« (Laubert 2021: Z. 368-370) Es hat eine Zeit gedauert, bis die Museumsleitung Vertrauen in die Theaterleute gefasst hatte und die Theaterleute die Bedürfnisse des Museums verstanden. (Vgl. ebd.: Z. 370-386) Heute führt die Kooperation zu besonderen Möglichkeiten für das Theater:

> Die haben auch sehr, sehr große Werkstätten […] und wenn irgendwas zu machen ist oder wir sagen, »Ja, man müsste da einen Weg anlegen« oder »Wir bräuchten mal 'ne

---

85 Vgl. zum Eschenhoff (2021). 109.

> kleine Brücke über über'n Bach« […] oder »Wir bräuchten 'nen kleinen Pavillon für die Musik«, dann machen die das. […] das sind ganz tolle Fachleute, die da arbeiten. Sehr, sehr geschickt, wahnsinnig schnell. Also kaum ist das ausgesprochen, was wir brauchen, steht's dann auch schon da. (Laubert 2021: Z. 342-354)

Auch das Kollektiv *Merle | Mischke | Klee* muss verhandeln, wenn sie an Orten der Bildenden Kunst arbeiten, wo sich unterschiedliche Logiken schon anhand der Zeitstrukturen zeigen: Die Orte sind es gewohnt, Ausstellungen über mehrere Monate zu zeigen. Kurze Gastspiele mit der zugehörigen Logistik überfordern trotz Motivation für die Kooperation leicht und sollen zudem nicht die kuratorische Konzeption des Ortes überschreiben. (Vgl. Klee 2021: Z. 174-181; 228-237) Hinzu kommt: »Je ländlicher es wird, desto weniger professionell sind ja die eigenen Strukturen im Haus selber.« (ebd.: Z. 363-365) Gemeinsam mit Ehrenamt und Angestellten mit geringer Stundenzahl schaffen viele der befragten Künstler*innen trotzdem Begegnungsräume für die Freien Darstellenden Künste mit ihrem Publikum.

Es ist wichtig zu berücksichtigen, dass sich die Bedingungen in den Regionen dabei sehr unterscheiden. Orte wie der Kulturverein Platenlaase bieten mit ihrer professionellen Bühnenausstattung professionelle Aufführungsmöglichkeiten, während sich andere Soziokulturhäuser nur sehr limitiert für Gastspiele eignen, weil ihre Bühnen erhöht gebaut sind, nur eine schmale Spielfläche bieten und nur minimalste Lichtausstattung vorhanden ist. (Vgl. Gebhardt 2021: Z. 53-56; Thums 2021: Z. 80f.) Viele Künstler*innen spielen auch deshalb nicht außerhalb von Großstädten, weil sie ihre Stücke nicht auf diese Bedingungen hin (um)proben möchten oder können. Die von uns befragten Künstler*innen dagegen haben sich bewusst für das Arbeiten unter diesen Bedingungen entschieden und sehen statt Einschränkungen eher eine gesellschaftliche Notwendigkeit und künstlerische Herausforderungen. Sie müssen in die Lage versetzt werden, durch Versuch und Scheitern passgenaue Wege zu finden, und brauchen dafür vor allem eine beständige Förderung.[86] Die Vielfalt der von freien Künstler*innen selbst geschaffenen Gelegenheitsstrukturen kann als Vorbild für Überlegungen zum Aufbau regionaler Lösungen mitgedacht werden. Sie zeigen, wie peripherisierte Kulturinfrastrukturen aus lokalen Kräften heraus gestaltet werden können.

6.4 Strukturinitiativen der Freien Darstellenden Künste

Über die bisher beschriebenen Basisstrukturen für das Produzieren und Aufführen hinaus ist auffällig, dass viele der Befragten Initiativen zur Schaffung und Verstetigung von Strukturen anschieben wie Netzwerke, Residenzen, Ausbildung und vieles mehr, die nicht nur ihrer eigenen künstlerischen Arbeit zugutekommen, sondern auch andere Künstler*innen unterstützen und das kulturelle Angebot in der Region bereichern. Stellvertretend sollen hier drei davon vorgestellt werden:

Ein Zusammenschluss von Künstler*innen aus Mecklenburg-Vorpommern realisiert seit 2019 das *FigurenTheaterFestival Vorpommern*. Das Festival funktioniert im Kontext peri-

86 Siehe hierzu auch die Ergebnisse der Teilstudie »Kooperation Macht Arbeit. Förderung von Kooperationen« von Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß und Verena Sodhi im Forschungsprogramm des *Fonds Darstellende Künste*.

pherisierter Kulturinfrastrukturen dezentral: Die Künstler*innen suchen sich jedes Jahr eine kleinstädtische Basis aus, um von dort aus »parallel mit mehreren Theatern gezielt in die Schulen und Kitas zu gehen, die ansonsten so gut wie gar keine kulturelle Versorgung haben.« (Kiehn 2021: Z. 463-465) Innerhalb einer Woche spielen sie 20 bis 30 Vorstellungen in der Region und finden dabei Lösungen für die kleinsten Räume. (Vgl. ebd.: Z. 467-470) Parallel dazu dient das Festival dem Austausch der Künstler*innen, die sonst weit verstreut im Bundesland leben: Sie beziehen für die Woche ein gemeinsames Quartier, kochen zusammen und führen Gespräche. (Vgl. ebd.: Z. 897-901)

Im *Tanz und Performance Netzwerk Schleswig-Holstein* treffen sich Künstler*innen, die Aufführungen gestalten, aber in den Theaternetzwerken und -förderungen bislang selten vorkamen. (Vgl. Klee 2021: Z. 515-520) Das Netzwerk entstand auf Initiative von Mark Christoph Klee, der immer da, wo sein Kollektiv gerade arbeitete, beharrlich nach anderen Akteur*innen suchte. (ebd.: Z. 503-511) Für Klee, der in Hamburg lebt und oft in den Niederlanden arbeitet, ist der Austausch mit unterschiedlichsten Künstler*innen ein selbstverständlicher Teil der Arbeit. In Schleswig-Holstein gab es jedoch u.a. aufgrund der räumlichen Verstreuung bislang kaum Berührungspunkte zwischen den verschiedenen Gattungen. Das Interesse an künstlerischem Austausch und Zusammenarbeit zeigte sich jedoch als groß; Bildende Kunst, Tanz und Performance inspirieren sich gegenseitig. (Vgl. ebd.: Z. 639-646) Das Netzwerk ist inzwischen auch Partnerin der Initiative *tanz.nord* geworden, die die Tanzszenen aus Hamburg und Schleswig-Holstein in Austausch bringen und ihnen neues Publikum eröffnen möchte. (Vgl. ebd.: Z. 535-538)

Im Schwarzwald hat die Tanzkompagnie *szene 2wei* in einem Modellprojekt die erste Tanzausbildung im Mixed-Ability-Kontext erprobt. Über fünf Jahre konnten im Rahmen von *szene dr3i* Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten in täglichen Trainings und durch die Mitarbeit an Produktionen der Kompanie und weiterer Gruppen den Beruf Bühnentänzer*in erlernen und in einer inklusiven Wohngemeinschaft leben. (Vgl. szene 2wei 2021: Z. 535-541) Dabei ist *szene 2wei* langfristig nicht daran gelegen, eine eigene Ausbildungsinstitution aufzubauen. Vielmehr wollen sie zeigen, unter welchen Voraussetzungen die Ausbildung möglich ist, und damit die Programme staatlicher Schulen in die Pflicht nehmen, die sich dieser Aufgabe bislang kaum gestellt haben. (Vgl. ebd.: Z. 541-547) Dafür gibt die Gruppe Workshops und vernetzt sich mit Universitäten und anderen Orten der Kunst. Das Fazit der Gruppe fällt klar aus: »Das, was jetzt in diesen fünf Jahren möglich war, ist unglaublich. Was die Menschen an persönliche[r], an künstlerische[r] Entwicklung durchlaufen haben: Irre!« (szene 2wei 2021: Z. 547-549)

Aus- und Weiterbildung, Vernetzung, neues Publikum – die Initiativen der befragten Künstler*innen möchten die Strukturen der Freien Darstellenden Künste in peripherisierten Räumen stärken. Dabei warten sie nicht auf Angebote von anderen Institutionen, sondern identifizieren Lücken und erproben passende Lösungen.

6.5 Zwischenfazit: Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte …

- bringen durch Kooperationen Theater in die Fläche: Sie spielen nicht nur an eigenen Orten, sondern auch in Bildungseinrichtungen, Kulturzentren und im öffentlichen Raum.
- gleichen peripherisierte Infrastrukturen mit dem Aufbau eigener Strukturen für Mobilität, Unterkunft und Verpflegung aus und entwickeln dabei modellhafte, flexible Infrastrukturen.
- entwickeln innovative Ansätze für Aus- und Weiterbildung, Vernetzung und das Erreichen neuen Publikums.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen …
- die Berücksichtigung ihrer infrastrukturellen Sonderkosten in Förderprogrammen.
- mehr überregionalen und transdisziplinären Austausch über vorbildhafte Strukturentwicklungen.
- starke kommunale Partner wie Gastspielreihen, Bibliotheken, Museen und Kindergärten, Kirchen und Kulturzentren – und die Förderung ihrer Vernetzung als Spielorte.
- Unterstützung für die dauerhafte Kooperationsarbeit mit theaterfernen Strukturen.

7 Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Jenseits der Großstädte bauen die Freien Darstellenden Künste auf vielfältige Formen der Zusammenarbeit von bezahlten und unbezahlten Beteiligten auf. In vielen Fällen ergibt eine Unterscheidung von Profis und Amateur*innen nur begrenzt Sinn. In unterschiedlichen Konstellationen teilen sie sich die künstlerische und organisatorisch-strukturelle Projektarbeit. Dies prägt die Produktionsprozesse und in der Folge auch die ästhetischen Erscheinungsformen.

7.1 Künstlerische Tätigkeiten

7.1.2 Ausbildung, Arbeitsstrukturen und Diversität der professionellen Künstler*innen

Die in dieser Teilstudie befragten Künstler*innen unterscheiden sich in ihren Ausbildungswegen. Dabei zeigt sich eine Veränderung zwischen den Generationen, die typisch für die Entwicklung der Freien Darstellenden Künste ist: Sind die Älteren oft auf Umwegen in der Freien Szene gelandet, sind die Jüngeren meist in Gießen, Essen und anderen Orten speziell auf freie Produktionsstrukturen hin ausgebildet worden. Die für die Freien Darstellenden Künste typische Vielfalt der Hintergründe zieht sich dagegen durch alle Generationen: Bei *Merle | Mischke | Klee* arbeiten zwei Tänzer*innen und ein bildender Künstler zusammen, die Mitglieder von *Studio Studio* arbeiten in den Feldern Film- und Theaterregie, Klangkunst und Szenografie, die sieben Mitglieder der *Freien Bühne Wendland* kommen aus Film, Tanz und Theater.

Unterschiedlich, aber wiederum szenetypisch sind auch die Arbeitsformen und Hierarchien: Während manche sich als basisdemokratisches Kollektiv organisieren, liegen bei anderen Geschäftsführung und künstlerische Leitung in einer Hand. Bei wieder anderen führt die Aufteilung der Aufgaben dazu, dass Hierarchien nur bereichsweise

gelten und Entscheidungspositionen somit immer wieder wechseln. (Vgl. Falke 2021: Z. 211-216) Ebenfalls typisch für die Freien Darstellenden Künste ist die Überschneidung von Arbeitsbeziehungen mit Freund*innenschaften und Liebesbeziehungen. Viele der Befragten sind mehr als nur beruflich miteinander verbunden. Insgesamt zeigt sich in den Arbeitsstrukturen also keine besondere Auffälligkeit, die sich auf die sozialräumliche Lage der Arbeitsorte zurückführen ließe.

Die befragten Künstler*innen sind zu einem Großteil *weiß* positioniert und ohne jüngere Migrationsbezüge, wie es – nach unserer ausführlichen Recherche zur Zusammenstellung der Fallbeispiele – wohl für das Feld insgesamt heißen muss. Während sich Kunstinstitutionen in den Metropolen in den letzten Jahren unter Druck geöffnet und Künstler*innen für ihre Sichtbarkeit gekämpft haben, steht diese Arbeit jenseits der Großstädte noch aus.[87] Dabei sind auch ländliche Räume keine *weißen* Räume: Hier leben deutsche BPoC genauso wie *weiße* Zuwander*innen, Arbeitsmigrant*innen und Geflüchtete.[88] Auch wenn sich dies unter den Künstler*innen jenseits der Großstädte noch selten zeigt, gibt es einige Initiativen für mehr Diversität: *TanzART* lädt internationale Tänzer*innen regelmäßig zu Residenzen ein, die *Pilkentafel* arbeitet seit vielen Jahren zu Postkolonialismus, das *Jahrmarkttheater* lädt BPoC aus dem deutschsprachigen Raum zur Arbeit vor Ort ein, *szene 2wei* arbeitet als internationale Mixed-Abled-Kompanie. Trotzdem bleibt der Weg zu einer Theaterlandschaft ohne *weiße* Dominanz und andere Diskriminierungsformen jenseits der Großstädte noch weit.

7.1.2 Künstlerische Gäste: Bundesweit und international

Projektbezogen ergänzen künstlerische Gäste das Team. Meist kommen sie aus anderen Regionen dazu. Dies geschieht zum einen aufgrund des örtlichen Personalmangels (s. 7.1.4), birgt aber auch künstlerische Impulse: »[Es] ist, glaube ich, voll wichtig, dass es sich nicht so komplett nur in einem Topf bewegt, sondern dass Impulse von außen mit reinkommen.« (Frey 2021: Z. 134-136) Je nach Konstellation unterscheiden sich die Gäste: Figurentheater laden meist Regisseur*innen, im gut finanzierten Fall auch Musiker*innen und Bühnenbildner*innen ein. Andere Gruppen holen professionelle Tänzer*innen und Schauspieler*innen dazu. Gruppen mit starker Amateur*innenarbeit laden meist gezielt professionelle Künstler*innen ein, die ihnen neue künstlerische Formen vermitteln (s. auch 8.1.4). Auf diese Weise arbeiten viele der befragten Künstler*innen im Kern allein oder zu zweit und dritt – und wachsen dann projektbezogen enorm. (Vgl. Bohde 2021: Z. 178; Dietrich 2021: Z. 11-16; Frank 2021: Z. 428-431; Frey 2021: Z. 643-67; szene 2wei 2021: Z. 642f.; Kiehn 2021: Z. 722-731; Laubert 2021: Z. 158f.; Studio Studio 2021: Z. 7-18; Träger 2021: Z. 49f.) Auch daher rühren die infrastrukturellen Sonderkosten (s. 6.3.1) der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte. Viele arbeiten immer wieder mit den Gleichen zusammen, bilden so über Jahre ein »ideelles Ensemble« (Frank 2021:

87 Zu den weiterhin bestehenden Problemen gibt die ebenfalls im Rahmen des Forschungsprogramms des *Fonds* entstandene Teilstudie »Diversität als Chancengleichheit – Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste« von Özlem Canyürek zur Förderung von Diversität Auskunft.

88 Vgl. Maschke/Mießner/Naumann (2020). 64–68.

Z. 436). Manche suchen in einer Zusammenarbeit aber auch neue künstlerische Herausforderungen. Die Förderung in den ersten beiden Pandemiejahren ermutigte dazu:

> Wenn du komplett ohne Förderung arbeiten musst, bist du drauf angewiesen, dass du vieles mit Bordmitteln machst. […] Aber es ist natürlich eine Chance, wenn du sagst: »Ich hol mir einfach jemanden dazu, aus einem ganz fremden Bereich.« […] Eine Förderung gibt einem ja auch Zeit, etwas auszuprobieren. (Kiehn 2021: Z. 721-732)

Bemerkenswert ist die häufige Nennung internationaler Kollaborationen. Viele berichten davon, dass Arbeitsaufenthalte im Ausland ihre künstlerische Entwicklung wesentlich beeinflusst haben. (Vgl. Bohde 2021: Z. 61-66, 742-756; Dietrich 2021: Z. 398f.; Falke 2021: Z. 30-37; Kiehn 2021: Z. 1352-1401; Laubert 2021: Z. 22-48; Träger 2021: Z. 47-52) Im Tanz scheint die Internationalität eine Selbstverständlichkeit: Die Gäste von *szene 2wei* stammen meist aus dem Umfeld des internationalen Absolvent*innenkreises der Folkwang Universität der Künste. *TanzART* lud in seinem Residenzprogramm Künstler*innen aus Indonesien, Indien, Niederlande, Belgien, USA, Finnland, Ungarn und Elfenbeinküste nach Kirschau ein. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 386f.) Und die Mitglieder von *Merle | Mischke | Klee* und *Studio Studio* leben teilweise sogar selbst im europäischen Ausland. Auch *Studio 7* in Schwerte arbeitet regelmäßig als Teil europaweiter Kulturprojekte, holt Künstler*innen aus dem europäischen Ausland nach Schwerte und fördert die Vernetzung über einen Podcast und andere digitale Formate. Auf diese Weise bringen künstlerische Gäste Erfahrungen aus unterschiedlichsten Regionen mit in die lokale Arbeit ein. Als Gäste vermitteln sie zwischen verschiedenen Orten und unterstützen die Ansässigen dabei, immer wieder neu auf die eigene Umgebung zu blicken.

7.1.3 Künstlerische Mitarbeit von Amateur*innen

Darstellende Künste gibt es jenseits der Großstädte nicht erst, seit freie Künstler*innen dort arbeiten. Von Sketchen auf der Weihnachtsfeier des Sportvereins bis hin zu ambitionierten Freilichtaufführungen gestalten Amateurtheatergruppen das kulturelle Leben vor Ort.[89] Deshalb überrascht es nicht, dass auch viele der Befragten auf die eine oder andere Weise mit Amateur*innen künstlerisch zusammenarbeiten. Der Regisseur Hans-Joachim Frank (*theater 89*) beschreibt, was ihn dabei motiviert:

> Ich bin in Brandenburg, […] weil ich glaube, dass es wichtig ist, […] dass sich unterschiedliche Leute dort treffen. Dass die Leute, die dort immer sind, andere Leute hören. Und noch wichtiger als das Gespräch [ist es], dass man etwas zusammen tut. Und da ist ja Theater wirklich ein Medium, was sich vorzüglich eignet, um eben jetzt nicht vordergründig zu diskutieren, sondern man spielt im besten Falle zusammen, man macht Erfahrungen zusammen und das prägt ja dann auch für das Gespräch sehr viel mehr. (Frank 2021: Z. 623-638)

Die Darstellenden Künste als Raum der Begegnung unterschiedlicher Menschen und Perspektiven zu begreifen, ist auch im Eisenacher *Theater am Markt* Antrieb für die Arbeit:

89 Vgl. Renz/Götzky (2014).

> Man arbeitet halt mit Leuten, die sonst eine andere Realität haben, für die Theater nicht der Lebensinhalt ist, aber trotzdem – jetzt werde ich sehr philosophisch – ihrem Leben einen Inhalt gibt jenseits von der Lohnarbeit, die sie ja auch haben. Das gibt denen [etwas] [...], dass sie ihre ganze Freizeit da reinstecken. (Frey 2021: Z. 409-415)

Durch die Bank betonen die befragten Künstler*innen, dass sich ihre Arbeit nicht an Maßstäben der kulturellen Bildung oder Soziokultur orientiert, sondern dass die Zusammenarbeit mit Amateur*innen künstlerische Ziele verfolgt und ihre Qualität entsprechend im künstlerischen Feld gemessen werden sollte. So ist für *Studio Studio* explizit die Herstellung eines anspruchsvollen Films zentrales Ziel:

> Wir haben uns sehr bemüht, irgendeine künstlerische Setzung zu finden, die für uns künstlerisch wirklich interessant ist, und wo man nicht das Gefühl hat, man muss nur den Ort bespaßen, sondern dass wir irgendwie ein[en] ästhetischen Umgang finden, der uns selber interessiert. (Studio Studio 2021: Z. 191-194)

Dass währenddessen auch persönliche Entwicklungsprozesse in Gang gesetzt werden, ist für die Künstler*innen ein Teil dieser Arbeit, aber nicht ihr Ziel. (Vgl. Studio Studio 2021: Z. 476-478; Falke 2021: Z. 385-389) Für sie gilt es zu beachten, »dass die Amateure eben nicht nur Statisterie machen, sondern dass Profis ganz gezielt dazu eingesetzt werden, das Niveau zu heben, also den Amateuren auch zu helfen brillieren zu können.« (Laubert 2021: Z. 48-52) Wenn Profis und Amateur*innen über mehrere Jahre zusammenarbeiten, entsteht daraus ein intensiverer Austausch, als es im Rahmen von Gastspielen möglich ist:

> Man lernt sie in vier Jahren wirklich sehr gut kennen [...] [und] es kamen doch andere Gespräche, sehr andere Gespräche, als wenn man/und das ist halt der Effekt von Gastspielen, deswegen genügt das nicht. Man kommt dahin und dann freut man sich und alle freuen sich vielleicht, dann fährt man aber auch gleich wieder weg. Da werden ja andere Sachen besprochen, wie wenn man da jahrelang immer mal wieder auftaucht. (Frank 2021: Z. 646-654)

Aus Gesprächen entstehen Ideen für die gemeinsame Arbeit und Themen für die Zukunft. Die künstlerische Arbeit ist dementsprechend immer auch eine soziale Kunst, in der man sich ins Vertrauen zieht und darauf künstlerische Prozesse aufbaut. Mehrere der befragten Künstler*innen arbeiten darüber hinaus nicht nur projektbezogen mit Amateur*innen, sondern leisten ganzjährig kulturpädagogische Arbeit, die in ihren professionellen Produktionen fruchtbar wird. Zur Arbeit von *Studio 7* gehören ein Chor und eine Kindertheatergruppe, die bereits Teil von Inszenierungen im öffentlichen Raum geworden sind. (Vgl. Falke 2021: Z. 434-437) Die *TanzART Academy* bietet tanzpädagogische Angebote auf unterschiedlichem Niveau und bindet die erfahreneren Tänzer*innen in die professionelle Arbeit der *prospect.dancecompany* ein. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 72-76) Bei *szene 2wei* hat sich aus der anfänglichen Arbeit mit Amateur*innen eine professionelle Mixed-Abled-Tanzkompanie entwickelt, während die Gruppe auch weiterhin mit Amateur*innen in Workshops oder Community-Dance-Projekten arbeitet. (Vgl. szene 2wei 2021: Z. 593f.)

Die Arbeit mit Amateur*innen ist keine Besonderheit der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte, sondern hat insgesamt zu den wesentlichen Entwicklungen der Darstellenden Künste in den letzten Jahren gehört. Zudem verfolgen nicht alle der Befragten solch eine künstlerische Arbeitsweise: Im Figurentheater kann sie als unüblich gelten, andere interessieren sich nicht dafür oder können sie nicht umsetzen, weil sie nicht vor Ort leben. Trotzdem ist die Häufung der verschiedenen Ansätze zur künstlerischen Zusammenarbeit mit Amateur*innen in dieser Teilstudie offensichtlich und korrespondiert zudem mit den intensiven Beziehungen, die mit dem Publikum gepflegt werden (s. 8.1). Die Selbstpositionierung der Künstler*innen kann ein Anstoß sein, die Arbeit mit Amateur*innen generell weniger unter pädagogischen oder soziokulturellen Vorzeichen zu betrachten. Die befragten Künstler*innen betonen die künstlerischen Qualitäten dieser Arbeit.

7.1.4 Personalmangel und Nachwuchs

Nicht zu unterschätzen ist die Aufgabe, den Generationswechsel in der Peripherie zu gestalten. Viele Künstler*innen bauen seit Jahrzehnten sehr individuelle Strukturen auf, die eine neue Generation für sich passend machen muss, soll die Strukturarbeit der letzten Jahrzehnte nicht umsonst gewesen sein. Manches wird dabei verloren gehen, anderen kann durch gezielte Förderung, wie sie in der Soziokultur erprobt worden ist, der Übergang erleichtert werden. An der Frage des Generationswechsels multipliziert sich ein Problem, das auch die alltägliche Arbeit begleitet: Jenseits der Großstädte ist es immer etwas schwieriger, gute Teams zusammenzustellen. Sind Produktionsleiter*innen und Veranstaltungstechniker*innen, die die Arbeit in den Darstellenden Künsten verstehen, schon in den Zentren Mangelware, wird dies jenseits der Großstädte noch schwieriger. (Vgl. Bohde 2021: Z. 464-469) Auch künstlerische Gäste werden oft aus anderen Regionen eingeladen, weil vor Ort niemand mit dem passenden Profil ist oder man schon lange zusammenarbeitet (s. auch 7.1.2). Zudem gibt es in manchen Bundesländern wie Thüringen keine Ausbildungsinstitutionen, sodass sich junge darstellende Künstler*innen kaum niederlassen, wie Mathias Baier (Baier 2021: Z. 57), Geschäftsführer des *Thüringer Theaterverbands*, erklärt. Die Entscheidung, langfristig jenseits der Großstädte zu leben, ist nur für manche im Hinblick auf Arbeitsgelegenheiten attraktiv und wird von vielen als Lebensentscheidung gewertet. Zu beobachten ist wie gesagt, dass viele der jüngeren Befragten eher Modelle erproben, bei denen sie zwischen urbanen und ruralen Orten wechseln.

7.2 Organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten

7.2.1 Professionelle Kräfte

Zur Arbeit freier darstellender Künstler*innen gehören eine Reihe von nichtkünstlerischen Tätigkeiten wie Öffentlichkeitsarbeit, Buchhaltung, Organisation, Produktion und Logistik. Während viele Figurenspieler*innen dies in Personalunion erledigen, teilen Kollektive die Aufgaben meist untereinander auf. Je nach Fördersituation können die Tätigkeiten teilweise ausgelagert werden. Meist handelt es sich dann um Tätigkeiten auf Honorarbasis. Projektbezogene Förderungen erlauben dies nur in geringem Umfang und ermöglichen auch keine kontinuierliche Arbeit. Jenseits der Großstädte finden sich

nur in Ausnahmesituationen mehrjährige oder institutionelle kommunale Förderungen für diese Basisarbeit, sodass die Künstler*innen dafür auf Landes- oder Bundesförderungen angewiesen sind. Dabei geraten sie jedoch in eine hohe Konkurrenzsituation.

7.2.3 Nichtprofessionelle Kräfte und Ehrenamt

Gerade auch weil die Strukturen kaum finanziert sind, werden in bestimmten Konstellationen auch Menschen ohne Bezahlung tätig. So kann etwa das *Theater am Markt* aufgrund seiner Vereinsstruktur und der breiten lokalen Vernetzung auf eine Vielzahl von nichtprofessionellen Mitarbeiter*innen auch bei nichtkünstlerischen Tätigkeiten zählen.

> Als Verein haben wir sechs Vorstandsmitglieder, die sehr aktiv mitgestalten, […] was so Zukunftsplanung zum Beispiel angeht: Wo wollen wir hin mit diesem Haus, welche Kooperationspartnerschaften, Sponsoring. (Frey 2021: Z. 76-79)

Zudem übernehmen Ehrenamtliche des *TAM* die Öffentlichkeitsarbeit, die Kasse, die Bar, Abendspielleitung und Technik. Ähnlich ist es beim Festival *THEATERNATUR*, wo im Jahr 2020 etwa 30 Personen des 45-köpfigen Teams hinter der Bühne ehrenamtlich arbeiteten. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 243-248) Starke Ehrenamtsstrukturen finden sich immer da, wo Amateur*innen zentral in die künstlerische Programmarbeit eingebunden sind und sie sich dadurch wirksam fühlen oder die Theaterarbeit aus lokaler Tradition erwächst. Ehrenamtliche Arbeit kann die professionellen Kräfte und ihre Spezialisierung dabei selbstverständlich nicht ersetzen. Es sind die künstlerischen Visionen und Netzwerke der Professionellen, zu denen sich die Amateur*innen in diesem Fall zuordnen. Nur im Zusammenspiel ergeben sich jedoch die besonderen künstlerischen Qualitäten einer lokal verankerten Theaterarbeit.

7.3 Zwischenfazit: Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte …

- unterscheiden sich im Hinblick auf Ausbildung und Arbeitsformen kaum von den Szenen in den Großstädten. In Bezug auf Diversität gibt es größere Herausforderungen.
- arbeiten meist allein oder in kleinen Teams, die sich projektbezogen stark vergrößern.
- werden durch bezahlte und unbezahlte Arbeit getragen.
- bringen künstlerische Gäste aus dem In- und Ausland in ihre Regionen.
- entwickeln eine soziale Kunst, die aus der langjährigen künstlerischen Zusammenarbeit mit den Menschen vor Ort entsteht.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen …
- Basisförderung für organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten, auch in kleinen Gemeinden.
- mehrjährige Projektförderungen, um nachhaltig mit Amateur*innen arbeiten zu können.

- auskömmliche Förderung für die Einladung künstlerischer Gäste.
- mehr Unterstützung für Ehrenamt und bürgerschaftliches Engagement.
- Foren und Förderungen für die Gestaltung des Generationswechsels.
- mehr Austausch über die spezifischen Herausforderungen bei der Förderung von Diversität innerhalb der Szene der freien darstellenden Künstler*innen jenseits der Großstädte.

8 Publikum und Unterstützer*innen für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Die teils enge Verbindung zwischen professionellen Künstler*innen und Amateur*innen, die im vorigen Kapitel deutlich wurde, setzt sich in der Beziehung zum Publikum fort. Jenseits der Großstädte, wo die Freien Darstellenden Künste nicht immer selbstverständlich Aufmerksamkeit erhalten, zeigt sich eine tiefgehende Vermittlungsarbeit, die auch die eigene künstlerische Arbeit verändert. Die befragten Künstler*innen sind sehr stark auf die Pflege einer Beziehung zu ihrem Publikum hin orientiert und stellen diese durch die Gestaltung ästhetischer Erfahrungen her. Die Bevölkerung, gewöhnt daran, kulturelle Selbstversorgung zu betreiben, leistet wichtige Unterstützungsarbeit.

8.1 Publikum jenseits der Großstädte

8.1.1 Publikum der Vielen?

Manche Künstler*innen jenseits der Großstädte antworten auf die Frage, wer ihr Publikum ist, »Alle!« und meinen es so. (Vgl. Gebhardt 2021: Z. 79f.) Denn adressiert werden kann schon allein aus wirtschaftlichen Gründen kein spezialisierter Geschmack für eine homogene Gruppe Zuschauender. Künstler*innen jenseits der Großstädte scheinen in besonderem Maße an der Vielfalt ihres Publikums interessiert und artikulieren das in den Interviews deutlich.

In unserer Recherche konnten wir keine übergreifenden Statistiken zum Publikum, nicht einmal vergleichbare Erhebungen von Zuschauer*innenzahlen finden. Im Vergleich von Statistiken gäbe es jedoch einiges zu beachten: Spielformen und -orte unterscheiden sich so stark, dass der Blick auf die reinen Personenzahlen zum Verständnis nicht ausreicht. Die *Freie Bühne Wendland* spielt normalerweise für ein Publikum zwischen 40 bis knapp über 100 Personen – ähnliche Größen sind auch in vielen Häusern der Freien Szene in den Metropolen zu beobachten. In dünner besiedelten Gebieten bedeuten sie jedoch einen ungleich höheren Erfolg. Ein Gastspieltag im Kindergarten auf dem Land kann gut und gerne 80 Kinder in mehreren Gruppen erreichen (vgl. Träger 2021: Z. 265-267); viele Figurentheater spielen im Jahr hunderte Vorstellungen. Freilichtbühnen wie das Festival *THEATERNATUR* und das *Freilandtheater* zählten 2020 trotz Pandemie um die 4.000 Besucher*innen. In vorherigen Sommern kamen teils sogar über 10.000 Zuschauer*innen nach Bad Windsheim. (Vgl. Laubert 2021: Z. 186f.) Dabei wird ein großer Einzugskreis erreicht: Bei *THEATERNATUR* setzt sich etwa die Hälfte des Publikums aus der Bevölkerung der unmittelbaren Umgebung zusammen, die andere nimmt Wege bis zu 100 Kilometer auf sich. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 344-351)

Ein Vergleich dieser verschiedenen Fälle erscheint uns dann sinnvoll, wenn er im Kontext sozialräumlicher Daten erfolgt und auch andere Organisationsformen des Theaters miteinbezieht sowie Vergleiche zu anderen Sparten anstellt.

Auch über die Diversität des Publikums ließen sich nur im Rahmen einer quantitativen Studie gesichertere Aussagen treffen. Aus qualitativer Sicht lassen sich Muster erkennen: Das erwachsene Kulturpublikum für die Darstellenden Künste scheint im Grundsatz auch jenseits der Großstädte eher älter und *weiß*. Junge Menschen werden durch freie Figuren- und Kindertheater oder im Rahmen kulturpädagogischer Projekte im Bildungsbereich erreicht, oft ermöglichen die freien Künstler*innen hier Erstbegegnungen mit zeitgenössischen Theaterformen. Einige Aussagen deuten darauf hin, dass das Publikum in Bezug auf Milieus und andere soziale Indikatoren sehr heterogen sein könnte – der erwähnten Arbeit an einem Publikum der Vielen geschuldet.

Hier kommen manchen Künstler*innen die engen Netzwerke kleinerer Systeme zugute: Je kleinteiliger und vernetzter die Strukturen, desto höher die Begegnungsfrequenz. Im Publikum sitzt dann beispielsweise die eigene Zahnärztin (vgl. Wittstamm 2021: Z. 149f.), beim nächsten Kontrolltermin geht es um die letzte Produktion (vgl. Gebhardt 2021: Z. 70). In der Erfahrung der Künstlerin Corinna Preisberg bedeutet Theater auf dem Land sogar, dass das ganze Dorf über die gesamte Dauer irgendwie beteiligt ist und Anteil nimmt. (Vgl. Preisberg 2021: Z. 62) Theaterarbeit jenseits der Großstädte geschieht bei allen Befragten aus einer intensiven Involvierung mit der Region und den Menschen heraus, bei der sich die Rollen auch öfter überschneiden, wenn die Künstler*innen beispielsweise im Gemeinderat sitzen, ihre Kinder in die lokale Schule schicken oder Mitglied der Feuerwehr geworden sind. Die starke Bindung bringt jedoch auch ein Problem mit sich: Beim Generationsübergang oder beim Erproben neuer Ästhetiken folgt das Publikum nicht automatisch. (Vgl. Bohde 2021: Z. 225-231)

8.1.2 Beziehungen zum Publikum

Die Beziehung zum Publikum konstituiert Aufführungen und wird durch sie konstituiert. So beschreibt etwa der Figurenspieler Matthias Träger »dieses Gefühl, diese[n] Zauber, der bei Theater passiert, wenn man da vorne steht und 100 Kinder in einem Atem trägt.« (Träger 2021: Z. 43f.) Obwohl er die Kinder vorher nicht kennt, reden sie hinterher oft mit ihm »wie [mit] einem besten Freund« (ebd.: Z. 339). Eine andere Beziehung beschreibt Elisabeth Bohde. Sie spricht von der »Delegation des Spiels« (Bohde 2021: Z. 68), also der Idee, dass die Spielenden beauftragt sind, stellvertretend für das Publikum bestimmte Themen oder Konflikte zu verhandeln. (Vgl. ebd.: Z. 73-76) Sie beschreibt ihr Publikum als »extrem neugierig und offen […] sehr mutig, also sehr bereit, sich infrage zu stellen« (ebd.: Z. 242-245), und leitet daraus ihren Auftrag ab. In beiden Fällen entsteht innerhalb der Kunst eine Beziehung, die das Potenzial hat, über den Aufführungsmoment hinaus anzudauern, wenn die Umstände es erlauben.

In anderen Interviews wird deutlich, dass jenseits der Großstädte oft auch außerhalb der Aufführung soziale Beziehungen zu den Menschen im Publikum bestehen. Kerstin Wittstamm etwa schätzt, dass sie fast die Hälfte des Publikums der *Freien Bühne Wendland* persönlich kennt – als Nachbar*innen, Miteltern oder Mitglieder der lokalen Bürgerinitiative gegen Atomkraft. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 157-159, 454f.) Auch Christian Laubert sagt von sich, er kenne viele der Besucher*innen des Freilandtheaters mit Na-

men. (Vgl. Laubert 2021: Z. 657-663) Solche Beziehungen entstehen nicht im Moment der Aufführung, sondern über viele Jahre des Lebens und des Engagements vor Ort. Das *theater 89* kam in der Nachwendezeit nach Altes Lager und viele der Einheimischen erwarteten, dass sie nicht lange bleiben würden. »Aber wir sind nicht abgehauen und waren […] über 20 Jahre da.« (Frank 2021: Z. 180f.) Auch für die Arbeit von *TanzART* zahlt sich heute aus, dass Jana Schmück bereits seit etwa 20 Jahren mit dem Tanznachwuchs in der Region arbeitet. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 68-71) Die Familien und Freund*innen folgen dann nach und kommen auch zu anderen Veranstaltungen. Diesen Effekt kennt auch *Studio 7*, denen das Arbeiten mit Kindern und Jugendlichen das Ankommen in Schwerte sehr erleichtert hat. (Vgl. Falke 2021: Z. 693-701) Gerade in kleinen sozialen Systemen ist die Pflege langfristiger Beziehungen eine große Selbstverständlichkeit (und auch Notwendigkeit).

> Man kennt sich einfach vom Dorf zum nächsten, zum nächsten. Und, wenn's einem gefällt, bleibt man eigentlich dabei. […] diese Zusammengehörigkeit ist viel, viel stärker in der ländlichen Gegend. […] die meisten sind […] diese sieben Jahre kontinuierlich dabei. (Dietrich 2021: Z. 318-325)

Mit der Zeit wachse das Vertrauen in die Künstler*innen:

> Die vertrauen einem und sagen: »Wir vertrauen [in das], was ihr macht. Wir verstehen vielleicht noch nicht, was ihr macht.« (*lacht*) […] Und dann kommen sie hin und sagen so: »Ist ja total spannend, was ihr macht!« Und sind dann auch dankbar. (Dietrich 2021: Z. 531-540)

Auf diese Weise ist die Beziehungspflege mit dem Publikum für viele Künstler*innen jenseits der Großstädte keine Aufgabe des Marketings allein, sondern eingewoben in das gemeinsame Leben in der Region. (Vgl. Träger 2021: Z. 103-107) Kulturpädagogische Angebote oder Formsprachen, bei denen nichtprofessionelle Darsteller*innen eingebunden sind (s. 7.1.3), tragen ihren Teil dazu bei, dass die Künstler*innen vor Ort einen »guten Stand« (Laubert 2021: Z. 581) haben. Manche Menschen entwickeln so eine besondere Bindung zu »ihren« Künstler*innen: »Die Leute schauen nach uns, ja? Die verlieren uns nicht.« (Frank 2021: Z. 672f.) Solche Effekte scheinen in Dörfern wie Mittelstädten gleichermaßen möglich und könnten ein Ergebnis davon sein, dass professionelle Kulturinfrastrukturen dort nicht selbstverständlich vorhanden sind und viele freie Künstler*innen die einzigen sind, die ihre Kunstform dort ausüben. Gleichzeitig sind diese Effekte nicht zu generalisieren: Künstler*innen, die vornehmlich touren, werden diese Form der Beziehung zum Publikum eher seltener aufbauen. Denn wichtig scheint zu sein, dass man die Erwartungshaltung des Publikums erfüllt, langfristig zu bleiben und an den Menschen interessiert zu sein. Allerdings kann so eine Beziehung im Rahmen einer mehrmonatigen Residenz durchaus auch schnell entstehen: *Studio Studio* etwa präsentierte die erste künstlerische Arbeit im Vogelsberg direkt vor 250 Menschen; viele von ihnen blieben im Anschluss, diskutierten über den Film und wollten sich mit den Künstler*innen darüber unterhalten. (Vgl. Studio Studio 2020: Z. 344-346, 531-543) Ein Effekt der regionalen Thematik, der Einbindung von Menschen aus der Region und der Persönlichkeit der Künstler*innen, die geschickt das Bedürfnis nach persönlicher Begegnung

erspürten und dazu österreichischen Wein aus der eigenen Familienproduktion servierten. (Vgl. ebd.: Z. 547f.)

8.1.3 Erstbegegnungen schaffen

Selten treffen freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte auf ein Publikum, das mit zeitgenössischen Formen von Tanz und Theater vertraut ist. (Vgl. Bohde 2021: Z. 231-234) So entstehen bei der Arbeit der befragten Künstler*innen regelmäßig »Erstbegegnungen« (Klee 2021: Z. 388). In der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen erlebt Kerstin Wittstamm die Situation oft sehr deutlich:

> Was das hier auch ausmacht, das hab ich erfahren, wenn ich mit Jugendlichen in Schulen arbeite, dass die oft wirklich in der dritten Generation nicht im Theater waren. Also die Eltern waren vielleicht auch noch nie im Theater und die Großeltern dann noch weniger. Also es ist einfach eine sehr theaterunkundige Gegend. Schon sehr aufgeschlossen, auch durch diese politische Vergangenheit, […] aber mit Theater können die oft nichts anfangen. (Wittstamm 2021: Z. 106-114)

Auch *Studio Studio* berichten von Begegnungen mit Eltern, die nur schwer davon zu überzeugen waren, dass eine künstlerische Projektwoche »wichtig und wertvolle Arbeit ist« (Studio Studio 2020: Z. 405). Mehr noch als in den Großstädten »[kommt] Eltern in ländlichen Räumen eine Schlüsselposition für die Wahrnehmung von Angeboten der kulturellen Bildung für Kinder und Jugendliche [zu]«[90].

Ermöglicht durch Initiativen freier darstellender Künstler*innen oder vermittelt durch Gastgeber*innen wie lokale Spielreihen (s. 6.1) entdeckt das Publikum zeitgenössische Formen von Tanz und Theater. Beim Festival *THEATERNATUR* waren Gastspiele von Balletttänzer*innen aus Basel und Monaco solch eine positive Überraschung für das Publikum. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 440f.) Aber Künstler*innen erleben auch, dass sie sich dem Geschmack des Publikums annähern müssen, um es abzuholen und langfristig neue Sehgewohnheiten auszubilden (s. 8.1.4). Als Leiterin eines stark von Ehrenamtlichen gestalteten Hauses musste die Geschäftsführerin des *TAM* lernen, dass es »auch einen sehr tiefen und sehr, sehr verständlichen Wunsch nach einer bestimmten Theaterpraxis [des klassischen Regietheaters, Anm. d. Verf.] gibt« (Frey 2021: Z. 521f.), der ihrem eigenen Geschmack zunächst nicht entsprach. In solchen Fällen beginnt man, sich aufeinander zuzubewegen, auch andere Formen anzubieten und Vermittlungs- und Nachwuchsarbeit zu leisten. Für viele Künstler*innen ist das Gespräch vor und nach der Aufführung eine Selbstverständlichkeit. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 319-325; Träger 2021: Z. 337-343; Studio Studio 2020: Z. 531-548) »Nach dem Stück stehen wir für Gespräche immer zur Verfügung, die nicht immer ums Theater gehen müssen, aber diese[r] persönliche Kontakt, […] das ist schon wichtig für uns.« (Wittstamm 2021: Z. 410-413) So baut die persönliche Beziehung zum Publikum (s. 8.1.2) Brücken.

---

90 Krüger, Jens O. (o.J.): Elternsache Kulturelle Bildung. Elterliches Bildungsengagement in ländlichen Räumen. URL: https://www.uni-koblenz-landau.de/de/koblenz/fb1/sempaed/allg_paed1/projekte/elkubi [03.10.2021].

> Eins, zweimal im Jahr [machen wir] solche offenen Werkstätten. Dass wir dann alle Eltern einladen, Omas, Omas, Opas, wo die sehen, wo wir arbeiten. Danach gibt es halt wirklich die Bratwurst und das Bierchen, dass man mit den Leuten ins Gespräch kommt. Und das muss man machen, weil wenn man das nicht macht, dann arbeitet man irgendwo, und die Leute wissen gar nicht, warum. Man muss sich sehr viel erklären und langen Atem haben. (Dietrich 2021: Z. 506-512)

Beim Blick auf solche Vermittlungsstrategien soll nicht der Eindruck entstehen, das Publikum jenseits der Großstädte sei generell kunstferner als in Großstädten oder müsse besonders behutsam an neue Kunstformen herangeführt werden. Anne Dietrich beobachtet in Gesprächen mit Kolleg*innen aus Großstädten eine Haltung, sich dem ländlichen Publikum aus Sorge um eine Art überstülpendem Kulturpaternalismus geradezu übervorsichtig zu nähern. Sie hingegen plädiert aus eigener Erfahrung: »Mit den Leuten rede[n], denen das erklär[en], und los geht's […] Einfach anbieten und machen.« (ebd.: Z. 299-305)

8.1.4 Sehgewohnheiten ausbilden

Ist die lokale Anbindung der Künstler*innen gesichert, finden also auch Menschen den Weg zur Aufführung, die sich mit ihrem Besuch auf etwas Neues einlassen. »Du hast dort keine klassischen Sehgewohnheiten wie in den Metropolen.« (Liebetruth 2021: Z. 361f.) Die Künstler*innen nehmen in ihrem Publikum jedoch große Offenheit und Neugier wahr. (Vgl. Frank 2021: Z. 615; szene 2wei 2021: Z. 391) In mehreren Gesprächen zitieren sie es mit einer Variante des Satzes: »Wir haben's nicht verstanden, aber wir fanden's irgendwie gut.« (Liebetruth 2021: Z. 363f.; vgl. Falke 2021: Z. 484f.; Dietrich 2021: Z. 543f.) Mit ihren Formen des Theaters und Tanzes agieren die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte oft allein auf weiter Flur. »In Brandenburg ist man oft das erste Theater, was da überhaupt arbeitet.« (Frank 2021: Z. 613f.) Vor diesem Hintergrund formulieren viele der Befragten nicht nur, dass sie (wie unter 8.1.3 beschrieben) Wege für erste Begegnungen finden wollen, sondern auch, dass sie mit ihrer Kunst auf die Sehgewohnheiten des Publikums reagieren und sich selbst die Aufgabe stellen, diese nach und nach zu erweitern. Dies kann sowohl thematisch passieren, wie etwa mit dem diesjährigen Motto »Que(e)r durch den Wald« des Festivals *THEATERNATUR* oder wenn das *Freilandtheater* vor dörflicher Museumskulisse den sogenannten Deutschen Herbst als Komödie verhandelt.

> Da [fing die] Luft über den Stammtischen an so'n bisschen zu vibrieren, […] Aber es ist trotzdem niemand gekommen und hat gesagt: »Das könnt ihr nicht machen.« Das fand ich schon sehr, sehr cool. (Laubert 2021: Z. 500-511)

Manchmal muss man dabei mit ästhetischen Formen beginnen, die für das lokale Publikum zugänglich sind (vgl. Liebetruth 2021: Z. 165-167), um sich dann von da aus weiterzubewegen.

> Natürlich kommen die Leute erstmal hierher, weil sie gerne klassisch Theater spielen möchten. So mit klassischem Regietheater, mit Rollenarbeit, […] das ist auch unser Auftrag, eine Form von Vorausbildung zu leisten im Hinblick auf Schauspiel und Präsenz und Stimme und Körper, aber [das] natürlich auch zu ergänzen durch andere For-

> men der Darstellenden Künste auf der Bühne. Da versuchen wir immer ein möglichst diverses Angebot zu schaffen. [Und] auch verschiedene neue Interessen vielleicht zu wecken. (Frey 2021: Z. 174-182)

Viele der befragten Künstler*innen scheinen es als Aufgabe zu begreifen, den Horizont ihres Publikums sukzessive zu erweitern. Dabei wird aber auch deutlich, dass das Publikum oft experimentierfreudiger ist als erwartet: »Die [haben] einiges mitgemacht an zeitgenössischer Theatersprache«, resümiert Janek Liebetruth (2021: Z. 168-170) seine Zeit bei *THEATERNATUR*. In der Kulturkneipe von *Studio 7* geschieht die Öffnung auch musikalisch von Operngesang über Heavy Metal bis zu Klezmer – »also geht alles durcheinander und das machen die Leute mit.« (Falke 2021: Z. 185f.) Als »der bunte Hund von der Heide« (ebd.: Z. 383) hat *Studio 7* einen Ort aufgebaut, an dem verschiedene Künste und Künstler*innen aus Europa produzieren und auftreten und wo die Gastwirtschaft als Brücke zu Nachbar*innen und Schützenverein fungiert. In Bezug auf *TanzART* und das internationale Residenzprogramm formuliert Anne Dietrich sogar: »Uns geht's wirklich nicht bloß um die [kulturelle, Anm. d. Verf.) Bildung der Darstellenden Künste oder [darum], irgendwelche anderen Kunstformen reinzubringen, sondern generell offenes Denken zu fördern.« (Dietrich 2021: Z. 445-447)

Dabei gilt es immer wieder, die Verhandlung zu suchen zwischen dem, was man selbst künstlerisch verfolgen möchte, und dem, was das Publikum interessiert. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 1166-1168) Es kann eine Stärke sein, Stücke anzubieten, die unterhaltsamer und traditioneller sind, um damit Menschen zu bewegen und neugierig auf Theater zu machen. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 176-195) Und man kann sich auch selbst herausfordern, wenn man sich auf Formen des kulturellen Lebens einlässt, die man von sich aus als Künstler*in vielleicht nicht ausgewählt hätte: Wenn *szene 2wei* einen Gottesdienst mitgestaltet (vgl. szene 2wei 2021: Z. 410-421), *tanzART* auf dem Volksfest auftritt (vgl. Dietrich 2021: Z. 57-59) oder *Studio Studio* während der Residenz zum Line-Dance-Kurs im Dorfgemeinschaftshaus geht (vgl. Studio Studio 2020: Z. 194-196), erweitern auch sie ihren Horizont um neue ästhetische Erfahrungen. So zeigt sich das Produzieren jenseits der Großstädte in besonderer Weise verwoben mit einer engen persönlichen und ästhetischen Begegnung von Künstler*innen und Publikum, das selbst oft genug kulturelle Angebote vor Ort mitgestaltet.

8.2 Unterstützer*innen

8.2.1 Starke Zuschauer*innen

Über ihre Rolle als Mitspieler*in oder Publikum hinaus werden manche Menschen auch zu wesentlichen Unterstützer*innen der künstlerischen Arbeit. Christoph Falke von *Studio 7* beschreibt sie mit dem Begriff »starke Zuschauer*innen«. Er meint damit: »Zuschauer, die uns unterstützen, die mitdenken, die auch Verbindungen herstellen.« (Falke 2021: Z. 712-714) »Starke Zuschauer*innen« sind ihren Künstler*innen und Kulturorten teils über viele Jahre treu und können ihre Ressourcen schnell und unkompliziert freigeben:

> Bei unserem Sommertheater, was wir hier immer auf dem Markt machen, habe ich am Tag des Aufbaus erfahren, dass wir dringend noch einen Gabelstapler brauchen, um

> die Bühnenpodeste zu transportieren. Mittags um zwölf hab ich das erfahren und es war Freitag. Das war natürlich ein klein[er] Nervenzusammenbruch. Aber dann kannte halt jemand jemand anderen vom örtlichen Baustoffhof und dann war eine halbe Stunde später dieser Gabelstapler da. (Frey 2021: Z. 308-314)

Solche Anekdoten stehen stellvertretend für eine Vielzahl von kleineren und größeren Unterstützungen, die Künstler*innen bei ihrer Arbeit durch ihr Publikum erfahren. Wenn das Netzwerk stimmt, sind Transporte, Catering oder sogar Hubschrauberflüge auch in kleinsten Orten kein Problem mehr. (Vgl. Studio Studio 2021: Z. 767-776) Im Fall des Festivals *THEATERNATUR* nutzten einige Unternehmer sogar ihre Kontakte, um Sponsoring in erheblichem Umfang zu organisieren. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 641-686) Im ersten Jahr der COVID-19-Pandemie war es aber auch das aufmerksame Feedback auf Newsletter und kleine digitale Formate, die Künstler*innen Kraft gaben. (Vgl. Bohde 2021: Z. 1036-1039; Wittstamm 2021: Z. 611-613)

In einem anderen Fall schlug der Aufführungsbesuch in den Beschluss um, ein Gastspiel im eigenen Dorf zu organisieren:

> Wir [hatten] diesen Theaterbus […] Wir haben [uns] dann auf den Marktplatz gestellt, zu Weihnachten war das irgendwie oder in die Winterszeit, um da zu spielen und das war relativ schlecht besucht. Und dann [hat] eine Frau gesagt, sie lädt den Bus und das Stück in ihr Dorf ein. Sie sieht zu, dass da zwanzig zahlende Gäste sind und guckt zu, dass es draußen eine Feuertonne gibt. Und das hat sie gemacht und das hat sie überhaupt nichts gekostet. Die Leute haben halt den Eintritt bezahlt. Wir wussten, da kommen jetzt zwanzig Leute. Es ist dann immer noch nicht wahnsinnig viel, aber für uns zwei Schauspieler [war] das toll. [Die] haben da draußen ihren Punsch getrunken [an der] Feuertonne, sind sie reingekommen, wir haben gespielt und hinterher haben wir uns natürlich mit denen unterhalten. Das ist sowieso üblich. (Wittstamm 2021: Z. 397-410)

Die Funktion »starke Zuschauer*innen« bildet die dritte der Rollen, in denen nichtprofessionelle Beteiligte im Rahmen dieser Teilstudie sichtbar wurden: Sie sind aus der Sicht der Künstler*innen Beteiligte auf und hinter der Bühne sowie Publikum, das eine längere Beziehung mit den Künstler*innen eingeht, und Unterstützer*innen, die sich in besonderer Weise für die Künste jenseits der Großstädte engagieren. In zukünftigen Untersuchungen sollte ihre Perspektive durch Gespräche und ethnografische Beobachtungen vertiefend analysiert werden.

8.2.2 Kompliz*innen aus dem professionellen Kulturbereich

Nur sehr wenige der befragten Künstler*innen nennen auf die Frage nach Menschen aus der Region, die ihre Arbeit im Sinne einer Kompliz*innenschaft wesentlich begleiten und unterstützen, andere professionelle Kulturschaffende. Obwohl sie auf vielfältige Weise an Kulturinfrastrukturen anderer andocken (s. 6.2.2), scheinen sie diese nicht als wesentliche Verbündete für ihre künstlerische Arbeit zu empfinden. Dies mag auch der Fragestellung geschuldet sein, die mit der Nutzung des Kompliz*innenschaftsbegriffs[91]

91 Vgl. Ziemer, Gesa (2013): Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld.

eine Form der Zusammenarbeit ansprach, die über das übliche Maß von Kooperationen hinausgeht. Gleichzeitig spiegeln die Antworten die Lage peripherisierter Infrastrukturen deutlich wider: Nennungen verschiedener, eng verbundener Personen und Institutionen aus dem Kulturfeld kamen sehr deutlich aus Mittelstädten. (Vgl. Bohde 2021: Z. 494-503; Frey 2021: Z. 856f.) Sie verfügen im Vergleich zu kleinen Kommunen über eine vielfältigere und finanziell besser gesicherte Infrastruktur, in der professionelle Kulturschaffende agieren. In kleineren Kommunen sind die befragten Künstler*innen oft die einzigen professionellen Kulturakteur*innen (s. 9.2.3 *Alleinsein*), manchmal ergänzt um besondere Institutionen wie das *Fränkische Freilandmuseum*, wo die starke Unterstützung durch die Leitung dem *Freilandtheater* viele Türen öffnet. (Vgl. Laubert 2021: Z. 518-521) Eine andere, oft nicht mitgedachte Kulturakteurin ist die Kirche, »die da wirklich bewährte Partner sind, weil man oftmals gleiche Probleme empfindet und Probleme auch angehen möchte.« (Frank 2021: Z. 580-584) Für zukünftige Studien gilt es – auch durch Netzwerkanalysen – genauer zu beobachten, wie Kompliz*innenschaften institutioneller, freier und auch breitenkultureller Akteur*innen zusammenwirken.[92]

8.2.3 Kommunale Unterstützer*innen

Zuletzt nennen fünf der Befragten explizit kommunale Kulturämter oder Bürgermeister*innen als wesentliche Ermöglicher*innen ihrer Arbeit. Dabei geht es nicht nur um finanzielle Hilfe (s. 10.1.3), sondern auch um Partnerschaft und das Verfolgen gemeinsamer Agenden. (Vgl. Falke 2021: Z. 638-643) So nennt Hans-Joachim Frank (*theater 89*) den Leiter des Kulturamts des Landkreises Oder-Spree als jemanden, »der uns unterstützt, den das interessiert, der das teilweise mit initiiert, solche Projekte. Also da haben wir/da braucht man wirklich starke Partner.« (Frank 2021: Z. 565-567) Aus der Sicht von Anne Dietrich wird dabei vor allem Kontinuität belohnt: »Je mehr die sehen, dass wir Kontinuität geschaffen haben, desto höher wurden auch die Summen, desto höher wurde das Vertrauen, dass wir das gut umsetzen.« (Dietrich 2021: Z. 674-677) Ihre Initiative *TanzART* pflegt einen engen Kontakt zu den verschiedenen kommunalen Ansprechpartner*innen und tauscht sich oft früh über neue Pläne aus – mit dem Effekt, dass auch mal eine Stelle anruft, die ihre Gelder zum Jahresende nicht ausgeben konnte, aber sich an das Programm von *TanzART* erinnert. (Vgl. ebd.: Z. 683-686) In kleineren Gemeinden ist überdies die Unterstützung der Bürgermeister*innen auch symbolisch wichtig. (Vgl. ebd.: Z. 620f.) Für *Studio Studio* organisierte der Bürgermeister von Grebenhain im ersten Jahr wesentliche Infrastrukturen: einen Schlafplatz im Dorfgemeinschaftshaus, ein Atelier in einem ungenutzten Teil der Schule, zudem die Weitergabe von Kontakten und das Aussprechen von Empfehlungen an andere. (Vgl. Studio Studio 2020: Z. 128f., 187-189, 253-255) Die genannten Personen werden von den Künstler*innen nicht allein als Geldgeber*innen adressiert, sondern sie involvieren sich aus eigener Initiative in den Aufbau einer stabilen Arbeitsgrundlage für die Künstler*innen.

92 Siehe hier auch die Teilstudie »Kooperation Macht Arbeit. Förderung von Kooperationen« von Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß und Verena Sodhi aus dem Forschungsprogramm des *Fonds Darstellende Künste*.

8.3 Zwischenfazit: Publikum und Unterstützer*innen für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte …

- schaffen Erstbegegnungen mit (zeitgenössischen Formen von) Tanz und Theater.
- sind sehr stark auf die Pflege einer Beziehung zu ihrem Publikum hin orientiert und stellen diese über die Gestaltung ästhetischer Erfahrungen her.
- reagieren mit ihrer Kunst auf die Sehgewohnheiten des Publikums und möchten sie erweitern.
- sind Vermittlungsexpert*innen – und zwar wirklich in der radikalen Idee von Vermittlung, dass der Austausch mit den Menschen, für die man spielt, auch die eigenen Strukturen und Ästhetiken verändern kann und muss.
- bieten Betätigungsfelder für nichtprofessionelle Beteiligte: auf und hinter der Bühne, als Publikum, das eine längere Beziehung mit den Künstler*innen eingeht, und als Unterstützer*innen, die sich in besonderer Weise für die Künste jenseits der Großstädte engagieren.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen …
- Förderstrukturen, die nicht nur die einzelnen Projekte, sondern auch die langfristige Beziehungsarbeit mit dem Publikum unterstützen.
- mehr Austausch über ihre soziale Kunst – ein wichtiges zukünftiges Gesprächsfeld, in dem auch Theaterschaffende aus Großstädten relevante Erfahrungen einbringen können.
- starke Kompliz*innenschaften mit der kommunalen Politik und Verwaltung.

9 Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems

Unter dem Begriff »Durchlässigkeit« wird im Folgenden der Frage nachgegangen, auf welche Weise überregionale Mobilität und ein bundesweiter, gemeinsamer Fachdiskurs auch im Kontext peripherisierter Strukturen betrachtet werden müssen. Dabei werden beide Aspekte als Grundbedingungen des Produzierens in den Freien Darstellenden Künsten verstanden, die auf ihre eigene Weise zu einer Beförderung der Künste beitragen. Es zeigt sich, dass dabei Bedingungen der Kulturinfrastrukturen, zu denen auch Netzwerke zählen müssen, genauso relevant sind wie ein *Doing Peripherie* (s. 9.3), das räumlich-symbolische Grenzziehungen aufrechterhält.

9.1 (Über-)Regionale Mobilität

9.1.1 Arbeitsmobilität als Grundbedingung für die Freien Darstellenden Künste

Mobilität ist für das freie Produzieren jenseits der Großstädte von besonderer Relevanz. Alle der befragten Künstler*innen holen regelmäßig Kolleg*innen aus anderen Regionen für ihre Produktionen zu sich – sei es als Tänzer*in, Regisseur*in, Spieler*in oder für Musik und Bühnenbild. (Vgl. 7.1.2) Doch auch viele der Künstler*innen selbst arbeiten an anderen Orten: Der in Amsterdam ausgebildete Tänzer Mark Christoph Klee arbeitet

eng mit zwei Ensembles in Frankreich und den Niederlanden zusammen; er selbst lebt in Hamburg, die anderen Mitglieder seines Kollektivs in der Schweiz und den Niederlanden. Die Mitglieder von *Studio Studio* realisieren über das Jahr hinweg jede für sich in wechselnden Konstellationen andere Arbeiten im In- und Ausland u.a. in Frankfurt, Köln und Wien, wo sie zum Teil auch leben. William Sánchez H. arbeitet neben *szene zwei* mit der Kompanie *The Garden* in Essen, realisierte ein Community-Dance-Projekt für das Tanzhaus Stuttgart und unterrichtet u.a. an der Folkwang Universität der Künste. Anne Dietrich arbeitet auch in Leipzig und Dresden, wo sie lebt. Auch Dörte Kiehn, Elisabeth Bohde und Janek Liebetruth führen bei anderen Gruppen und Theatern Regie. Beim Rest der befragten Künstler*innen war die Arbeitsmobilität zu einem früheren Zeitpunkt ihrer Arbeitsbiografie deutlich erhöht. Dieses Zusammenarbeiten in vielfältigen Konstellationen ist eine Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit innerhalb der Freien Darstellenden Künste und scheint in der jüngeren Generation noch einmal deutlich zugenommen zu haben. Die an anderen Orten gemachten Erfahrungen bringen die befragten Künstler*innen wiederum in die Arbeit jenseits der Großstädte ein. Die Verortung in peripheren Lagen bedeutet also keine Isolation (vgl. Falke 2021: Z. 675-677), bringt aber eben spezifische Herausforderungen mit sich.

9.1.2 Überregionales Touring

Wie bereits in 7.1.2 dargestellt, gehört Mobilität zu den wichtigsten Merkmalen freien Produzierens und bildet eine wesentliche kulturpolitische Strategie in der Versorgung peripherisierter Kulturräume. Meist stand dabei jedoch die Frage im Fokus, wie Touring als Bewegung von den Zentren in die Peripherien kulturelle Grundversorgung sicherstellen kann. Dem Blick entging dabei, dass Künstler*innen aus diesen Regionen bereits regelmäßig in den Großstädten auftreten. Dies stellt sich allerdings unter Berücksichtigung der verschiedenen Ästhetiken und Produktionsweisen unterschiedlich dar: Die freien Figurentheater richten ihre Kunst in besonderer Konsequenz auf Touring aus und scheinen den Selbstbeschreibungen der Befragten zufolge relativ mühelos zwischen urbanen und ruralen Kontexten wechseln zu können.

> Ich hab mein Auto […] da kann meine Bühne rein und dann ist es völlig egal, ob ich morgen irgendwo in Florenz spiele oder in Hamburg. Muss ich nur fünf Stunden eher losfahren. Ansonsten ist alles das Gleiche. (Träger 2021: Z. 882-885)

Auch das *Tandera-Theater* spielt durch den langjährigen Aufbau eines Netzwerks an Spielorten und Spielreihen sowie den Rückgriff auf einen Pool an freiberuflichen Figurenspieler*innen und Musiker*innen bundesweit. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 68-74) In anderen Bereichen der Darstellenden Künste kommt Touring weniger Bedeutung zu, auch weil die gewählte Form dies erschwert: Freilichtinszenierungen sind stark auf ihren jeweiligen Spielort angepasst, die bedeutende Arbeit mit Amateur*innen findet aus zeitlichen und logistischen Gründen selten den Weg aus der Region hinaus und manche Themen und Formate sind so spezifisch auf ein lokales Publikum zugeschnitten, dass ihnen woanders der Kontext fehlt. Trotzdem suchen und finden auch Produktionen aus dem Schauspiel und Tanz woanders Publikum: *Merle | Mischke | Klee* zeigten ihre Arbeiten in Kassel und Hamburg, die *Freie Bühne Wendland* tourt mit dem Theaterbus oder Ein-Personen-Stü-

cken »von München bis an die Nordsee« (Wittstamm 2021: Z. 184), und auch *szene 2wei* bricht regelmäßig zu Gastspielen in die Großstädte auf. So schlagen Künstler*innen regelmäßig Brücken zwischen Stadt und Land und ihren Zwischenformen. Die Auftritte erfüllen nicht nur einen wirtschaftlichen Zweck, sondern bringen die Künstler*innen in Kontakt mit unterschiedlichen Publika, neuen Eindrücken und anderen Künstler*innen. (Vgl. szene 2wei 2021: Z. 355-359) Zudem bringen solche Gastspiele auch Anerkennung mit sich: Das Gastspiel an anderen Orten bezeugt für das Publikum daheim die Qualität der Arbeit.

Bedenkenswert bleibt dabei, dass Theaterproduktionen, die jenseits der Großstädte entstehen, trotzdem eher selten in den großen Institutionen oder Festivals der Freien Szene zu Gast sind. Hier kommt eine Dynamik zum Vorschein, die die aktuelle Situation der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte prägt: Erstens fördern aktuelle Sonderprogramme des Bundes explizit eine lokal angebundene, partizipative Arbeitsweise, die selten auf Tourbarkeit ausgerichtet ist. Zweitens stellen sich die meisten Netzwerke von Produktions- und Aufführungsorten als Verbünde von Gleichen auf, statt Durchmischung anzulegen. Drittens treffen die Künstler*innen durch ihre Arbeit mit einem vielfältigen Publikum und der Auseinandersetzung mit Sehgewohnheiten des Amateurtheaters seltener die ästhetischen Kodierungen der urban orientierten, zeitgenössischen Künste. Und viertens werden Künstler*innen, die jenseits der Großstädte produzieren, immer wieder auf ihre ländlichen Produktionsumstände reduziert und unter dieser Perspektive besprochen (s. 9.3). So könnte abschließend konstatiert werden, dass es die Großstädte sind, die heute einer besonderen Förderung bedürfen, um die ganze Vielfalt der Freien Darstellenden Künste des Landes kennenzulernen.

9.1.3 Kollaborationen zwischen verschiedenen Theatersystemen

Eine (kurzfristige) Nachwirkung der Pandemie und der damit verbundenen Förderpolitik ist es, dass die meisten der etablierten Orte und Institutionen der Freien Darstellenden Künste in den Großstädten mit mehr Anfragen konfrontiert sind, als sie bedienen können. (Vgl. Seybold 2021: Z. 45f.) Auch aus dieser Perspektive stellt sich die Frage, wie jenseits der Zentren eine Theaterlandschaft gestaltet werden kann, in der zwischen den unterschiedlichen Organisationsformen (Gastspieltheater, Freilichtbühnen, Soziokulturzentren, Landesbühnen usw.) und Sozialräumen mehr Durchlässigkeit herrscht. Erste Versuche dazu gibt es: So fördert etwa das Kultursekretariat Gütersloh schon seit 2016 mit dem Programm *Heimwärts* Projekte von Gastspieltheatern, die innovativ mit anderen Theatern oder der Freien Szene kooperieren.[93] Im Rahmen von *TRAFO*, einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes, entwickelte das Landestheater Tübingen die *Theaterwerkstatt Schwäbische Alb*, ein Modell für ortsspezifische und partizipativ angelegte Künstler*innenresidenzen[94], das sich jedoch nach dem Ende der Förderung wie so viele dieser Ansätze nicht etablieren konnte. Immer öfter sind freie Künstler*innen auch an Institutionen jenseits der Großstädte tätig: Das Landestheater Schwaben kooperierte im

---

93 Vgl. Kultursekretariat NRW Gütersloh (o.J.): Heimwärts. URL: https://www.heimwaerts-nrw.de/ [03.10.2021].

94 Vgl. Landestheater Tübingen (o.J.).

Programm *Doppelpass* drei Jahre mit der *geheimagentur*, am Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau ist seit 2011 die ehemals in Berlin ansässige *wee dance company* tätig. Noch sind solche Beispiele jedoch rar und zudem scheint die Tendenz vielerorts zu sein, die Freie Szene der Großstädte in die Peripherien zu holen, statt mit Künstler*innen zu arbeiten, die bereits schwerpunktmäßig in peripherisierten Regionen arbeiten. Immer öfter erhalten auch städtische Institutionen der Freien Szene den kulturpolitischen Auftrag, das Umland mitzuversorgen (vgl. Dietrich 2021: Z. 266-278), obwohl ihnen dafür die Erfahrung fehlt und Gruppen, die jenseits der Großstädte produzieren, selten in ihrem Programm vorkommen.

Entsprechend zeigt dieser kulturpolitische Diskurs noch keine Konsequenzen im Arbeitsalltag der befragten Künstler*innen. Sie folgen eher dem etablierten Modell der Freien Szene, Lücken der Grundversorgung zu identifizieren und dafür Lösungen zu entwickeln. So werden Kindergärten und Wiesen, Kirchen, Museen und Scheunen zu Spielorten und dafür entsprechende eigene Infrastrukturen aufgebaut. (Vgl. 6.1) Zudem erproben die Freien Darstellenden Künste beständig Wege zur Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen und internationalen Künstler*innen. (Vgl. Falke 2021: Z. 289f., 707-710) Die Zusammenarbeit mit der Soziokultur ist dabei die häufigste (vgl. Kiehn 2021: Z. 940f.), aber auch Kooperationen mit Gastspiel- und Landestheatern sind zu finden. Gastspieltheater erfordern jedoch ein spezialisiertes Tourmanagement, das mit dem Wunsch nach regelmäßiger Präsenz in der eigenen Region in Konflikt geraten kann. Landestheater bieten meist Möglichkeiten für einzelne Jobs im Bereich Regie, Bühnenbild oder Schauspiel und Tanz. Unter den Befragten war niemand, der*die mit seiner*ihrer freien Gruppe dort produzierte. Zu bedenken ist hier auch, dass die Arbeit an Landestheatern in Teilen mit (hierarchischen) Arbeitsweisen verbunden ist, von denen manche sich im Lauf ihrer Karriere bewusst abgewandt haben. Ein seltenes Beispiel einer gelingenden Kooperation über die Systemgrenzen hinweg ist das *Theater am Markt*, das kontinuierliche Arbeitsbeziehungen zum Landestheater Eisenach in Form von gemeinsamen Produktionen und theaterpädagogischen Angeboten pflegt. Dies ist maßgeblich auf seine Gründungsgeschichte zurückzuführen: Das *TAM* ist das Ergebnis einer Sparmaßnahme in der Abteilung für Theaterpädagogik des Landestheaters, deren Arbeit durch das finanzielle Eingreifen von Kommune und Land in eine Vereinsstruktur überführt werden konnte. (Vgl. Frey 2021: Z. 20-31) Hier zeigen Amateur*innen und freie Professionelle Möglichkeiten, die von den Institutionen nicht verfolgt werden (können) – und weisen gleichzeitig darauf hin, dass dennoch produktive Verbindungen zu den Institutionen aufrechterhalten werden können.

9.2 (Über-)Regionaler Austausch und Diskurs

9.2.1 Szene(n) vor Ort

Genauso grundlegend wie auf Räume, Fahrzeuge, Lager oder Veranstalter*innen sind freie darstellende Künstler*innen auf vitale künstlerische Szenen, die Austausch und Inspiration, aber auch Arbeitsgelegenheiten bieten, angewiesen. Netzwerke sind eine bislang zu wenig geförderte Kulturinfrastruktur. In den Interviews schildern die Künstler*innen ihre eigene Sicht auf diese Frage: Alle Befragten beschreiben, dass sie mit ihrer Form der Darstellenden Kunst an ihrem Ort oder in ihrer Region die Einzigen sind – das

gilt auch für größere Orte wie Lahr, Eisenach oder Flensburg. Das Alleinsein (s. 9.2.3) ist eine wesentliche Bedingung des Arbeitens jenseits der Großstädte. Nichtsdestotrotz engagieren sich die befragten Künstler*innen selbstverständlich in lokalen Kulturvereinen und kooperieren dabei mit unterschiedlichsten Kulturakteur*innen vor Ort. Diese werden jedoch selten als Inspiration für die eigene künstlerische Arbeit beschrieben. Künstlerischer Austausch wird manchmal überregional, meist national oder sogar europaweit gesucht (s. 7.1.2). Hier regionale Strukturen und Programme zu entwickeln, die nicht nur auf dem Papier innovativ und effizient scheinen, sondern auch zu spannenden und nachhaltigen künstlerischen Begegnungen für alle Seiten führen, bleibt eine große Herausforderung.

9.2.2 Überregionaler Austausch und Weiterbildung mit Kolleg*innen

Um die Arbeiten anderer Künstler*innen zu sehen oder sich persönlich auszutauschen, muss man jenseits der Großstädte größere Wege zurücklegen und Anlässe schaffen. Die Figurentheater praktizieren dies seit vielen Jahren erfolgreich selbstorganisiert. Sie orientieren sich weniger an einer – oft nicht vorhandenen – regionalen Szene, sondern begreifen sich eher als Teil eines bundesweiten Netzwerks von Künstler*innen der gleichen Sparte. Sie organisieren gemeinsame Fortbildungen und helfen sich mit Tipps für Materialien, Texte und Kontakte aus. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 838f., 896-902; Träger 2021: Z. 492-497) »Dieser Austausch mit den anderen Kollegen, der ist einfach eine unglaubliche Bereicherung und den möchte ich um nichts in der Welt missen.« (Kiehn 2021: Z. 363-365) Diese Selbstorganisation ermöglicht den Figurentheatern eine konstante Weiterbildung über die gesamte Laufbahn hinweg und sorgt zudem für eine intensive Durchmischung von Künstler*innen aus unterschiedlichen Regionen und Raumstrukturen. Ähnliche Strukturen ergeben sich in anderen Sparten vor allem für die jüngeren der befragten Künstler*innen, die – oft an die Netzwerke ihrer akademischen Ausbildung anknüpfend – zwischen unterschiedlichen Produktionskontexten im In- und Ausland wechseln und dabei zum Teil auch in den Szenezentren produzieren. (Vgl. szene 2wei 2021: Z. 74-79) Bei Festivals und an Häusern der Freien Szene tauschen sie sich mit Kolleg*innen aus – oftmals aber nicht explizit über die Arbeit jenseits der Großstädte, die sie leisten. Diesen Austausch wiederum fördern Initiativen wie das Peer-to-Peer-Beratungsprogramm des *Landesverbands Freier Theater in Niedersachsen*[95] oder das Mentoring-Programm *#sichtenweiten* des *Verbands Freie Darstellende Künste Bayern*[96], beide gefördert im Programm *Performing Exchange* des BFDK. Hier wird erfolgreich erprobt, wie sich die Künstler*innen gegenseitig in ihrer Entwicklung begleiten und stärken können. Die Pandemieerfahrung und die damit einhergehende Digitalisierung der Verbandsarbeit hat die Möglichkeit geschaffen, dass solcher Austausch von Besuchen begleitet sein kann, aber nicht unbedingt jedes Mal lange Reisen voraussetzt. (Vgl.

95 Vgl. LaFT Nds. (o.J.): PERFORMING EXCHANGE (PEX) für Niedersachsen. URL: https://www.laft.de/laft-aktuell/performing-exchange-pex.html [03.10.2021].

96 Vgl. VFDKB (2021): Mentor*innen und Mentees für das Mentoring-Programm #sichtenweiten des vfdkb gesucht. URL: https://www.vfdkb.de/2021/05/17/mentorinnen-fuer-das-mentoring-programm-sichtenweiten-des-vfdkb-gesucht/ [03.10.2021].

Wittstamm 2021: Z. 479-485) In den Jahren zuvor waren lange Reisezeiten ein wesentlicher Grund dafür, dass Künstler*innen aus peripherisierten Lagen weniger an solchen Treffen teilnahmen. Viele Künstler*innen kennen und orientieren sich deshalb kaum an Kolleg*innen, die in anderen Bundesländern jenseits der Großstädte aktiv sind. Im Zentrum der neuen Austauschformate stehen sowohl ästhetische als auch spezifische organisatorische und rechtliche Fragen, die sich aus der Arbeit jenseits der Großstädte ergeben. Insgesamt zeigen sich die Verbandsstrukturen der Freien Darstellenden Künste damit als relevante Knotenpunkte für lebenslanges Lernen im Beruf.

9.2.3 Alleinsein als Qualität und Problem

Nicht zu vernachlässigen ist bei der Gestaltung solcher Austauschformate jedoch auch, dass es viele der befragten Künstler*innen durchaus schätzen, in einer Region ohne viele andere Tanz- und Theaterschaffende arbeiten zu können. So beschreibt etwa Kerstin Wittstamm die Möglichkeit, sich nicht am Programm anderer orientieren zu müssen, als künstlerische Freiheit:

> Dadurch, dass wir weniger Konkurrenz haben, können wir mehr das machen, was uns packt. Also wenn ich ein Stück oder eine Idee habe, für die ich brenne – das ist so unser Vokabular – dann kriege ich meine Kollegen auch dafür, das zu machen. Da muss ich nicht vorher gucken, ob irgendjemand was anderes macht oder ob das dazu passt. Ich kann mich sehr nach dem richten, was wir für ein Interesse haben oder ich. (Wittstamm 2021: Z. 273-278)

Auch Christian Laubert empfindet das Arbeiten jenseits der Szenezentren als »kulturellen Freiraum« (Laubert 2021: Z. 1053f.) und beschreibt: »Wir […] sehen uns nicht in einem größeren Kontext oder in einem größeren Diskurs, sondern machen einfach unser Ding. Und das finde ich sehr, sehr angenehm.« (Laubert 2021: Z. 714-718) Gleichzeitig pflegen natürlich sowohl Wittstamm als auch Laubert Kontakte zu anderen Künstler*innen, teils aus benachbarten Kommunen, teils überregional. Das Arbeiten jenseits der Großstädte gibt ihnen aus ihrer Sicht jedoch die Möglichkeit, das eigene künstlerische Interesse zentral zu setzen. Auch in der Beziehung zum Publikum (s. 8.1.2) ergibt sich aus der Alleinstellung eine besondere Anziehungskraft und Bindung.

Hinzu kommt, dass ein viel wichtigeres Kriterium für den Austausch ist, wirklich künstlerisches Interesse an der Arbeit der anderen zu haben. (Vgl. Träger 2021: Z. 971-973; Dietrich 2021: Z. 766-768) Dies finden die Befragten vor Ort nur in wenigen Fällen vor. Damit zeigt sich ein großer Unterschied zum Arbeiten in den Szenezentren,

> wo man regelmäßig ins Theater geht oder Teil von einer Szene ist oder vielleicht auch mal mit wem aus demselben Beruf einen Austausch hat […], weil man in größeren Projekten arbeitet oder an einer Institution, wo dann mehr Leute […] das mitreflektieren. (Studio Studio 2021: Z. 788-792)

Aufgelöst werden kann dies durch den Aufbau von regionalen und überregionalen heterogenen Netzwerken (s. 6.4 und 9.2.2), die sich nicht nur entlang kulturpolitischer Fragen organisieren, sondern das gemeinsame Arbeiten und den Austausch entlang ähnlicher künstlerischer Interessen in den Vordergrund stellen. Dabei kann persönliche Sym-

pathie ein genauso wichtiger Kitt sein wie ein ähnlicher Zugriff auf die künstlerische Arbeit.

9.2.4 Sichtbarkeit im Fachdiskurs

Zur Beförderung der Darstellenden Künste insgesamt trägt nach unserem Verständnis wesentlich ein professioneller Diskurs bei. Künstler*innen besuchen die Produktionen ihrer Kolleg*innen, Institutionen der Freien Szene verfolgen wesentliche Entwicklungen, Kritiker*innen aus lokalen und überregionalen Medien besprechen die Arbeiten. Leider trifft diese Beschreibung nur auf die Arbeit in den starken Zentren der Freien Darstellenden Künste zu. Jenseits der Großstädte treffen die Künstler*innen zwar auf engagierten Journalismus, selten aber auf ein trainiertes Auge für zeitgenössische Theaterdiskurse. Ebenso selten werden die Arbeiten von einer breiten Kolleg*innenschaft rezipiert:

> Uns [ist] ganz oft passiert, dass ein Stück Premiere hatte, und dass wir das in drei Jahren vierzigmal spielen, und es hat niemals ein Kollege gesehen. Also es ist überhaupt nie von anderen Menschen aus unserer eigenen Profession zur Kenntnis genommen worden. Es gibt auch nie ein professionelles Feedback. Also es gibt ganz viel Feedback von den Zuschauern. Es gibt einen Lokalredakteur, der [etwas] schreibt. Und das war's. (Bohde 2021: Z. 430-436)

Diese fehlende Rückmeldung aus der »eigenen Profession« (ebd.) hat drei wesentliche Gründe: Erstens müssen zum Besuch von Künstler*innen jenseits der Großstädte meist längere Wege auf sich genommen werden. Zweitens sind die Darstellenden Künste so vielfältig aufgestellt, dass Kulturschaffende aus derselben Region nicht unbedingt künstlerisch aneinander interessiert sein müssen. (Vgl. Klee 2021: Z. 472f.) Und drittens wählen durchaus viele Künstler*innen Orte jenseits der Metropolen, um sich dort ungestört auf sich selbst konzentrieren zu können (s. 9.2.3). Damit fehlt aus unserer Sicht jenseits der Großstädte oftmals eine wesentliche Qualität zur Beförderung künstlerischer Arbeit.

9.3 *Doing Peripherie* als strukturelle Herausforderung

Einige der Künstler*innen sprechen in den Interviews Erlebnisse an, die andeuten, dass es innerhalb der Darstellenden Künste in Deutschland eine Unterscheidung von »ländlichem« und »städtischem« Theater geben könnte, die den Blick auf Künstler*innen jenseits der Großstädte beeinflusst. Diese Unterscheidungen werden hier vorläufig als *Doing Peripherie* gefasst. Mit dem theoretischen Konzept des *Doing Difference* werden Differenzkategorien als das Ergebnis sozialer Handlungen sichtbar.[97]

Mehrere Künstler*innen beschreiben, dass sowohl Teile des Publikums als auch der professionellen Theaterlandschaft implizit davon ausgehen, dass »gutes« Theater nur in Großstädten zu finden sei. (Vgl. Bohde 2021: Z. 1193-1195; Liebetruth 2021: Z. 1179-1183) Die positive Überraschung des Publikums, »Damit hätte ich ja nie gerechnet, dass ich so

97 Vgl. West, Candace/Fenstermaker, Sarah (1995): Doing Difference. In: Gender and Society 9 (1). 8–37.

ein Theater in dieser Stadt finde« (Bohde 2021: Z. 1199f.), wiederholt diese Grenzziehung. Bei Gastspielen kann die Wahrnehmung als »Theater vom Land« positiv als Neugier des Publikums, aber auch negativ als Abstempeln erlebt werden. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 257; szene 2wei 2021: Z. 356-358) Im Gespräch mit Kolleg*innen erleben manche, dass das Bild vom Arbeiten jenseits der Großstädte vom Amateurtheater beherrscht wird und dieses wenig ernst genommen wird – meist in Unkenntnis der Qualität der Amateurtheater. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 1185-1187) Damit wird eine hierarchische Ordnung im Feld der Darstellenden Künste sichtbar, in der urbane über ruralen Arbeitsweisen und professionelle über semiprofessionellen angesiedelt sind. Da wie beschrieben die Praxis der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte Prozesse der Arbeit mit Amateur*innen sowie Aspekte der Soziokultur, Vermittlung und kultureller Bildung stark integriert, trifft sie potenziell eine doppelte Abwertung. Auch hiermit ist die oft noch fehlende Sichtbarkeit für Positionen jenseits der Großstädte zu erklären. Sie wirkt gemeinsam mit der geringeren Berichterstattung (s. 9.2.4), einer schlechteren Erreichbarkeit (s. 6.3.1) und in Teilen auch der selbstgewählten Abgrenzung von großstädtischen Szenen (s. 9.2.3).

Die befragten Künstler*innen verfolgen in Reaktion darauf mehrere Argumentationswege: Sie betonen, dass es eben keine grundsätzlichen Unterschiede in der Qualität der Arbeitsergebnisse gibt, und verweisen auf entsprechende Gastspielerfahrungen. Sie bauen professionelle Netzwerke auf und zeigen damit auch urbanen Kulturakteur*innen, »dass eigentlich schon sehr, sehr viele Künstler auf dem Land leben, auf die man zugreifen könnte.« (Dietrich 2021: Z. 204f.) Sie argumentieren aber auch, dass die tatsächlichen Unterschiede in den künstlerischen Formen in Teilen darauf beruhen, dass eine umfangreiche und langfristige Förderung der Freien Darstellenden Künste jahrzehntelang vor allem in den Großstädten zu finden war und sich hier auch im Publikum ein zeitgenössischer Geschmack ausbilden konnte. (Liebetruth 2021: Z. 1229-1238) Und zuletzt weisen sie darauf hin, dass es in unterschiedlichen Regionen auch unterschiedliche Bedürfnisse, Themen und Traditionen gibt, deren Relevanz nicht allein aus der Sicht einer Großstadt bewertet werden kann. (Vgl. ebd.: Z. 1264-1267) *Doing Peripherie* zeigt sich hier als strukturelle Herausforderung, die ebenso wie räumliche oder finanzpolitische Aspekte zur Peripherisierung von Theaterpraktiken jenseits der Großstädte beitragen können.

9.4 Zwischenfazit: Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte …

- haben wenig Berührungspunkte mit Theaterinstitutionen in ihrer Region, sind aber in weiten Teilen bundesweit und international vernetzt.
- etablieren Formate zum lebenslangen Lernen im Beruf innerhalb ihrer Verbandsstrukturen.
- erleben, dass ihnen aus großstädtischer Perspektive Professionalität und künstlerische Qualität abgesprochen wird.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen …
- in allen Bundesländern Förderprogramme für Mobilität und Gastspiele.

- überregionale und heterogene Netzwerke und Kooperationen, die entlang künstlerischer Interessen organisiert sind und dabei urban-rurale Dichotomien überschreiten.
- mehr Sichtbarkeit in bundesweiten Fachdiskursen und -medien.

10 Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Förderung wird von uns als Mehrebenensystem begriffen, in dem unterschiedliche Strukturen in Wechselwirkung stehen. Dabei wirken sie begrenzend und ermöglichend auf die Freien Darstellenden Künste. Als Fazit aller Gespräche kann gelten, dass sich die Finanzierungslage und -weise Freier Darstellender Künste jenseits der Großstädte nicht nur durch genrespezifische Besonderheiten unterscheiden, sondern sehr klar auch abhängig sind von einer räumlich strukturierten Kulturpolitik, bei der die Bedingungen innerhalb eines Bundeslandes, aber auch von Bundesland zu Bundesland und von Kommune zu Kommune sehr unterschiedlich sein können.

10.1 Übersicht: Die wichtigsten Ebenen im Vergleich

10.1.1 Bundesebene: Anreize und Anerkennung

Die Förderung durch den Bund ist der durch die Länder nachgeordnet. Doch mit mehreren Sonderprogrammen (*GLOBAL VILLAGES, TRAFO, LandKULTUR, PEX*) zeigten unterschiedliche Institutionen des Bundes in den letzten Jahren Engagement und Mitgestaltungsinteresse jenseits der Großstädte. Während der ersten beiden Pandemiejahre kam der schnellen und breiten Unterstützung durch den Bund wesentliche Bedeutung zu. Viele Künstler*innen stellten erstmals Anträge beim Bund. (Vgl. Bohde 2021: Z. 1061f.) Dass sie dies vorher nicht taten, kann – je nach Region, Bundesland und Arbeitsform – sowohl an einer auskömmlichen Finanzierungsstruktur liegen als auch daran, dass bestimmte Ästhetiken nicht als bundesweit relevant galten oder sie in ihren Regionen nicht genug Kofinanzierungsmittel akquirieren konnten, um für eine Bundesförderung infrage zu kommen. Vor der Pandemie war der *Fonds Darstellende Künste* zudem schon allein aufgrund seiner Ablehnungsquote von 81 % in der regulären Projektförderung[98] kein substanzieller Förderer für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte. Mehr noch: In manchen Bundesländern wie Thüringen, Brandenburg, Sachsen-Anhalt oder Rheinland-Pfalz kam ihm so gut wie keine Bedeutung zu, wie mehrere Vertreter von Landesverbänden erklären (vgl. Baier 2021: Z. 6f.; Gebhardt 2021: Z. 51; Reich 2021: Z. 30; Sacher 2021: Z. 29). Hier gilt es nach den strukturellen Ursachen zu forschen, statt allein von fehlender künstlerischer Durchsetzungskraft im Bundesvergleich auszugehen. Wie wir unter 10.2 und 10.3 zeigen, führen unterschiedliche Kulturverständnisse und Strukturen der Förderebenen zu Peripherisierungseffekten, die letztlich nicht zu einer Beförderung der Künste führen, sondern disparate Entwicklungen unberührt

98 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.): Geschäftsbericht des Fonds Darstellende Künste für das Jahr 2019. 18.

lassen. NEUSTART KULTUR ermöglichte im Gegensatz dazu in der pandemischen Ausnahmesituation eine genauere Differenzierung der Förderinstrumente, was den Freien Darstellenden Künsten in ihrer ganzen Bandbreite zugutekam – sowohl in Bezug auf ihre künstlerische Entwicklung als auch auf ihre technische Ausstattung und die Anerkennung von Vernetzungsaktivitäten. Die meisten der befragten Künstler*innen bewerten die Hilfen des Bundes in dieser Zeit sehr positiv: Sie empfinden sie im europäischen Vergleich als Privileg (vgl. Klee 2021: Z. 1010f.) und als Ermutigung, »weil ich da einfach gespürt habe, dass ich unterstützenswert bin.« (Wittstamm 2021: Z. 551f.) Die Unterstützung des Bundes ist damit nicht nur finanziell, sondern auch symbolisch von hohem Wert. Dem trägt auch der *Theaterpreis des Bundes* Rechnung, durch den von Beginn an Darstellende Künste jenseits der Großstädte geehrt wurden.[99]

10.1.2 Landesebene: Zentrale Ansprechpartner*innen mit Gestaltungsmacht

Durch die Kulturhoheit der Länder sind in der Bundesrepublik sehr unterschiedliche Fördersysteme entstanden, deren Analyse und Vergleich nicht Gegenstand dieser Teilstudie ist.[100] Es ist aber anzunehmen, dass hier ein Grund für die disparate Entwicklung der Freien Darstellenden Künste in den verschiedenen Regionen liegt. In vielen Bundesländern ließ sich in den letzten Jahren eine Ausdifferenzierung der Förderinstrumente beobachten. Die Freien Darstellenden Künste erhalten weiterhin vor allem anteilige Projektförderungen, die in immer mehr Ländern jedoch ergänzt werden um mehrjährige Konzeptionsförderungen sowie Förderungen für Gastspiele, für Spielstätten und Investitionen. In manchen Bundesländern ergänzen größere Stiftungen die Arbeit, in manchen spielen die Regionen und Bezirke als Zwischenebene eine wichtige Rolle bei der Verteilung von Landesgeldern. Die Höhe der vergebenen Fördersummen sowie ihre Bedingungen differieren zwischen den Bundesländern stark. Angesichts anhaltend angespannter kommunaler Kassen jenseits der Großstädte wird die Landesebene oft zur ersten Ansprechpartnerin. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 100f.) Durch ihre Förderpolitik gestalten die Länder die regionalen Szenen der Darstellenden Künste: Während in Brandenburg freie Theater wie das *theater 89* angesichts einer geringen Anzahl von Stadt- bzw. Landestheatern die kulturelle Versorgung der Fläche mit übernehmen und entsprechend umfangreich institutionell gefördert werden[101], wird in Thüringen ein dichtes Netz an Stadt-, Staats- und Landestheatern gepflegt, das einerseits weniger Raum für die eigenständige Entwicklung einer Freien Szene lässt, andererseits aber zu Arbeitsmöglichkeiten für freie Künstler*innen führt. (Vgl. Baier 2021: Z. 42f.) Dass in Rheinland-Pfalz (vgl. Sacher 2021: Z. 12f.) und Mecklenburg-Vorpommern[102] vor allem Einzelkünstler*innen

99 Vgl. ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Stadt Land Kunst.

100 Siehe hierzu auch die Teilstudie »Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur« von Thomas Schmidt aus dem Forschungsprogramm des *Fonds Darstellende Künste*. Weiterhin sind wichtige Ergebnisse durch die entstehende Promotion von Christine Wingert »Kulturpolitik und Kulturförderung für ländliche Räume. Leitbilder, Strategien, Programme« (Arbeitstitel) zu erwarten.

101 Vgl. MWFK Brandenburg (2020): Freie Theater erhalten mehr als 1,3 Millionen Euro. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~14-06-2020-foerderung-freie-theater# [03.10.2021].

102 Vgl. LaFT MV (o.J.): Mitglieder. URL: https://laftmv.de/mitglieder/ [03.10.2021].

oder Duos angesiedelt sind, kann in Teilen mit der Höhe der dortigen Tanz- und Theaterförderung der Länder begründet werden, die das Arbeiten in größeren Konstellationen kaum ermöglicht. Gemeinsam mit der oben angesprochenen fehlenden Förderung aus Kommunen und Bund führten diese Bedingungen zur vermehrten Ansiedelung von künstlerischen Produktionsweisen, die ihren Stolz daraus ziehen, als »spielende Theater« (Träger 2021: Z. 1304) den Großteil ihres Budgets durch Gagen selbst zu erwirtschaften (im Gegensatz zu den Ensembles in anderen Bundesländern, die ihre personal- und damit kostenintensiven Produktionsweisen und Ästhetiken ohne Förderung nicht umsetzen könnten). Wenngleich hier noch weitere Bedingungen wie die Attraktivität bestimmter Metropolregionen oder das Fehlen von Ausbildungsinstitutionen für die Freien Darstellenden Künste eine Rolle spielen werden, kann die Förderpolitik der Landesebene als einflussreicher Faktor für die Herausbildung der sehr unterschiedlichen regionalen Cluster der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte gelten.

10.1.3 Kommunalebene: Kleine Etats, großes Engagement

In den vorherigen Kapiteln haben wir beschrieben, dass sich die künstlerische Arbeit der Befragten auf vielen Ebenen als soziale Kunst verstehen lässt und dass sie auf vielfache Weise kulturelle Infrastrukturen in peripherisierten Räumen entstehen lässt. Die kommunale Ebene ist also die der künstlerischen Arbeit – und zugleich die, wo sich nur wenige professionalisierte und finanziell ausreichend ausgestattete Strukturen für Kulturförderung und -politik finden. Gut aufgestellte Kulturverwaltungen finden sich in den Mittelstädten, in kleineren Orten jedoch kaum. Gerade in den von uns vornehmlich betrachteten sehr ländlichen Gegenden mit weniger guter sozioökonomischer Lage beschränken Haushaltskonsolidierungsmaßnahmen oft die Möglichkeiten sowohl von Kommunen als auch der Kreisverwaltung. (Vgl. Falke 2021: Z. 580-585; Liebetruth 2021: Z. 74-77) Falls finanzielle Unterstützungen möglich sind, bewegen sie sich meist im unteren vierstelligen Bereich oder sogar darunter (vgl. Wittstamm 2021: Z. 333-340; Laubert 2021: Z. 540). Viele Künstler*innen akquirieren den Großteil ihrer Mittel deshalb aus anderen Förderebenen (vor allem Landesmitteln) und -strukturen (bspw. Stiftungen) oder aus Eigenmitteln (d.h. oft aus Krediten). (Vgl. Klee 2021: Z. 381-383; Träger 2021: 216-219). Nichtsdestotrotz finden kommunale Akteur*innen Wege der Unterstützung durch Sachleistungen: Die Gemeinde Benneckenstein unterstützte das Festival *THEATERNATUR* beispielsweise, indem es für die Waldbühne und ein Büro im Rathaus nur Verbrauchskosten zahlen musste, die alte Turnhalle stand als Probenort zur Verfügung und der Bauhof war für die Pflege und Reparatur der Bühnenanlage eingeteilt. In Kombination mit der ehrenamtlichen Arbeit von ca. 30 Menschen kann also hier durchaus von einem Investment von kommunaler Verwaltung und Zivilgesellschaft in die Kunst gesprochen werden. Die Erfahrung der Künstler*innen zeigt darüber hinaus auch, dass durch langfristige Arbeit in manchen Gemeinden und Landkreisen auch größere Summen möglich werden (vgl. Dietrich 2021: Z. 672-674); auch indem z.B. rechtliche Konstruktionen im Sinne einer institutionellen Förderung gefunden werden, die dafür sorgen, dass die Projektförderung von der freiwilligen Leistung zur Verbindlichkeit wird (vgl. Liebetruth 2021: Z. 591-597). Solche Beispiele zeigen, dass auf kommunaler Ebene Spielräume bestehen, die von Pilotprojekten wie den *Regionalmanager*innen Kultur* in

Baden-Württemberg[103] und den *Kulturknotenpunkten* in Schleswig-Holstein[104] oder den *LandKulturPerlen* in Hessen[105] aktuell ausgelotet werden. Hier wird erprobt, wie professionelle Strukturen etabliert werden können, welche regional die kulturelle Entwicklung vorantreiben, Beratungsleistungen anbieten sowie ehrenamtliche und professionelle Akteur*innen verschiedener Sparten vernetzen – und zwar für eine ganze Region, statt in jeder Kommune ein eigenes Kulturamt aufzubauen.

10.1.4 Weitere Finanzierungen

Die drei föderalen Ebenen sind nicht die einzigen Finanzierungsquellen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte. Die befragten Künstler*innen haben sich je nach Produktionsweise auf unterschiedliche Finanzierungsmodelle spezialisiert, die im Folgenden kurz vorgestellt werden:

- **Gagen und Eintritte** bilden besonders für die tourenden Kinder- und Figurentheater (vgl. Kiehn 2021: Z. 542f.; Träger 2021: Z. 554f.), aber auch für die Amateurtheater und Freilichtbühnen den wichtigsten Finanzsockel, um Eigenmittel zu generieren (vgl. Frey 2021: Z. 464f.; Laubert 2021: Z. 191). Der Vorteil an diesen Geldern ist, dass sie nicht projekthaft gebunden sind und damit auch zur Querfinanzierung von Arbeitsvorhaben dienen, die anders nicht finanzierbar wären. (Vgl. Falke 2021: Z. 447-449)
- **Sponsoring** spielt vor allem für die Amateurtheater und Freilichtbühnen eine zentrale Rolle. Sie bauen im Idealfall einen stabilen Kreis von Sponsor*innen auf, der sie über Jahre begleitet. (Vgl. Frey 2021: Z. 698f.; Laubert 2021: Z. 193; Liebetruth 2021: Z. 652-655)
- **Kulturelle Bildung und Soziokultur** sind weitere wichtige Förderbereiche, in denen die befragten Künstler*innen aktiv sind. Hier werden sowohl Bundesmittel wie des *Fonds Soziokultur* und *Kultur macht stark* sowie landesspezifische Programme wie der hessische *Kulturkoffer* und Stiftungen relevant. Ob sich die Künstler*innen tatsächlich selbst in der Soziokultur verorten würden oder sich als Bildungsakteur*innen begreifen[106], bleibt dabei offen.
- **Mittel der Europäischen Union** spielen noch eher selten eine Rolle für die befragten Künstler*innen. Das liegt vor allem daran, dass zur Antragsfähigkeit besondere Kapazitäten in der Projektabwicklung aufgebaut werden müssen. *Studio 7* in Schwerte ist immer wieder an großen, europaweiten Kulturprojekten mit Teilnehmenden aus bis zu 17 Ländern beteiligt, weil die Gruppe seit vielen Jahrzehnten internationale Kontakte pflegt. (Vgl. Falke 2021: Z. 96-102, 593-595, 903-909) *TanzART* profitierte bei der Umsetzung des internationalen Residenzprogramms von einer Förderung aus

---

103 Vgl. TRAFO (Hg.) (2021): Regionalmanager*in Kultur. Kulturarbeit in ländlichen Räumen. Handreichung zu einem neuen Aufgabenprofil.

104 Vgl. Landeskulturverband Schleswig-Holstein (o.J.): Kulturknotenpunkt. URL: http://www.kulturknotenpunkt.de/ [03.10.2021].

105 Vgl. LKB Hessen (o.J.): LandKulturPerlen. Kulturelle Bildung in ländlichen Räumen. URL: https://www.landkulturperlen.de/ [03.10.2021].

106 Vgl. Westphal, Kristin/Bogerts, Teresa/Uhl, Mareike et al. (Hg.) (2018): Zwischen Kunst und Bildung. Theorie, Vermittlung, Forschung in zeitgenössischer Theater-, Tanz- und Performancekunst. Oberhausen.

LEADER-Mitteln[107], musste dafür aber einen Kredit in sechsstelliger Höhe aufnehmen, um in Vorleistung zu gehen. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 595-597)

- **Nebengeschäfte** sollen hier alle Tätigkeiten heißen, die neben der künstlerischen Arbeit ausgeübt werden und sie zusätzlich stützen. Beispiele hierfür sind Vermietungen, falls die Künstler*innen solche Infrastrukturen aufgebaut haben, aber auch die Kulturkneipe von *Studio 7*, die Tanzschule von *TanzART* oder inklusive Workshops und Retreats, die *szene 2wei* anbietet, fallen in diese Kategorie. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 29-33; Falke 2021: Z. 60-70; szene 2wei 2021: Z. 689-691) Die Künstler*innen nutzen hier ihre künstlerischen Fähigkeiten – und müssen zugleich die Balance zwischen Nebengeschäft und künstlerischer Tätigkeit halten.
- Zuletzt zeigt sich auch die lokale und regionale **Community als Ressource**: Wer wie beschrieben als Teil der lokalen Bevölkerung Beziehungen aufbaut oder qua Kunst in Kontakt tritt, kann über gute Kontakte vieles in die Tat umsetzen, was auf anderem Weg teuer geworden wäre. Jemand besorgt in Windeseile einen Gabelstapler, Geld kommt per Crowdfunding zusammen und andere machen die Reparatur zum Freundschaftspreis. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 24f.; Frey 2021: Z. 308-314; szene 2wei 2021: Z. 600; Wittstamm 2021: Z. 298-314)

10.2 Unterschiedliche Kulturverständnisse im Mehrebenensystem

Silvia Pahl von *theater 3 hasen oben* beschrieb es bei einem Online-Austausch deutlich: Nach über 20-jähriger Arbeit in Nordhessen formulierte sie das Gefühl, »zwischen zwei Welten zerschlissen«[108] zu werden. Sie stellte mit diesen Worten eine Diskrepanz zwischen dem Kulturverständnis lokaler Akteur*innen und dem der übergeordneten Strukturen dar, das auch viele andere Künstler*innen jenseits der Großstädte wahrnehmen. Förderprogramme auf Länder- und Bundesebene seien meist auf die professionellen Künste bezogen, während das Kulturverständnis auf kommunaler Ebene tendenziell eher von Breitenkultur und Ehrenamt ausgehe. Beidem gerecht zu werden, stellt für die Künstler*innen jenseits der Großstädte eine große Herausforderung dar. Sie erleben, dass kommunale Akteur*innen nicht mit üblichen Honorarsätzen vertraut sind (vgl. Dietrich 2021: Z. 586-592) oder dass die Lokalpolitik zwischen der Förderung eines künstlerischen Projekts und dem Bau einer Schaukel oder den Kosten für eine Kindergärtnerin abwägt bzw. abwägen muss (vgl. Bohde 2021: Z. 677-681; Klee 2021: Z. 451-457). Aspekte wie eine mehrwöchige Probenzeit, die aus der Sicht der Kunstförderung selbstverständlich sind, finden sich auf kommunaler Ebene infrage gestellt.

---

107 LEADER ist ein Maßnahmenprogramm der Europäischen Union. Das Programm TRAFO hat Empfehlungen für Veränderungen in der LEADER-Förderung erarbeitet, um künstlerische und kulturelle Projekte besser zu unterstützen. Vgl. TRAFO (2020): Wandel in LEADER. Empfehlungen für eine neue Projektförderung. URL: https://www.trafo-programm.de/1988_themen/2860_kultur-in-leader/2868_wandel-in-leader [03.10.2021].

108 Die Veranstaltung »Gut gelandet. Lokale Netzwerke und künstlerische Begegnungen in ländlichen Räumen« fand am 19. Mai 2021 online statt. Sie war eine Kooperation zwischen *laPROF – Landesverband professionelle Freie Darstellende Künste Hessen e. V.*, *FLUX – Netzwerk Theater und Schule* und dem *Programm Performing Exchange* des *Bundesverbands Freie Darstellende Künste*.

> Wenn wir sagen, wir wollen mit Leuten vor Ort was machen: überhaupt kein Problem. […] [Aber wenn] man sagt: […] Wir machen sechs Wochen was, man sieht nix, man hört nix. Und [was dann] entsteht – entweder gefällt's oder [es] gefällt nicht. […] ist immer noch nicht so einfach für künstlerische Projekte Gelder zu akquirieren. (Dietrich 2021: Z. 724-730)

In der Folge übersetzen die Künstler*innen ihre Arbeit jeweils in die Sprache der unterschiedlichen Ebenen und leisten Aufklärungsarbeit: lokal für die Bedürfnisse der Kunst, überregional für die Bedingungen und Ansprüche kommunaler Kulturunterstützung. Diese Arbeit kostet Zeit und Kraft und ist meist unbezahlt. Selbst eine kleine, regelmäßige finanzielle Unterstützung der Kommune zu erhalten, kann jedoch vor Ort von hohem symbolischem Wert sein.[109] Bund und Länder sollten sensibler werden für die teilweise anderen Maßstäbe, Kunstverständnisse und Parameter der kommunalen Förderung und darüber den Dialog suchen.

10.3 Peripherisierungseffekte der Mittelvergabe

Peripherisierungen können sich auch aus den Verfahren der Mittelvergabe ergeben. Im Folgenden arbeiten wir anhand des *Fonds Darstellende Künste* vier (unfreiwillige) Effekte der bisherigen Förderpraxis heraus, die für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte in der Vergangenheit besonders problematisch waren:

- **Peripherisierung durch Verkettung:** Die Förderung des *Fonds* baute bis zur Pandemie auf einem Mechanismus auf, in dem die beantragte Summe maximal 50 % der Gesamtkosten betragen musste. Der Rest sollte u.a. aus Mitteln der Kommunen und der Länder kommen. Während dieser Mechanismus den Anspruch geteilter Verantwortung widerspiegelte (Kulturhoheit der Länder), führten die Fördermöglichkeiten und die Förderpraxis der Kommunen zu dem Problem, dass die beim *Fonds* beantragungsmöglichen Summen im Fall mancher Künstler*innen vergleichsweise klein waren: Typische Fördersummen für die kommunale Ebene im sehr ländlichen Bereich liegen meist unter oder im sehr niedrigen vierstelligen Bereich. Für eine auskömmlichere Finanzierung sind also fast immer die Bundesländer gefragt, deren Kulturförderungen jedoch sehr unterschiedlich aufgestellt sind. Der Mechanismus auf Bundesebene verstärkte damit im Extremfall Unterschiede, indem Regionen mit starker Kulturförderung noch mehr Mittel erhalten konnten und Künstler*innen aus anderen Regionen nur alle paar Jahre überhaupt in der Position waren, einen Antrag stellen zu können. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 619-623) Eine Beförderung der Künste, wie sie sich der *Fonds* vorgenommen hat, würde bedeuten, solche Effekte auszugleichen, statt sie zu verstärken. Dafür sind gemeinsame Strategien mit Ländern und Kommunen zu entwickeln. Die temporäre Umkehrung von Primär- und Sekundärförderung im Rahmen von NEUSTART KULTUR zeigte besonders deutlich, welche Vielzahl an

109 Vgl. Kranixfeld, Micha (2020): Auf der Mauer sitzend in die Weite schauen. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Global Village Labs. Berlin.

Künstler*innen jenseits der Großstädte im bisherigen System strukturell übergangen wurde.

- **Peripherisierung durch Etikettierung:** Viele Künstler*innen jenseits der Großstädte berichten von der Herausforderung, ihre künstlerische Praxis zwischen verschiedenen Förderfeldern und -programmen zu kommunizieren (s. 10.2). Während in ländlichen Kommunen meist auf den Mehrwert für die Gemeinschaft geachtet wird, begutachtet der *Fonds* tendenziell eher die Relevanz in Bezug auf die Entwicklungen der Künste. Hinzu kommen Fördermöglichkeiten der kulturellen Bildung und der Soziokultur sowie der Regionalentwicklung und Wirtschaftsförderung (wie das Maßnahmenprogramm *LEADER* der Europäischen Union) mit ihren je eigenen Logiken und Selbstverständlichkeiten. Für die einen sind die Anträge dann potenziell zu wenig sozial, für andere zu wenig künstlerisch. (Vgl. szene 2wei 2021: Z. 507f.) Hier besteht die Gefahr, dass sich die Förderung der Künste nicht aus ihren eigenen Qualitäten heraus begründet, sondern Künstler*innen beständig über andere Felder wie Bildung oder Gemeinwesenarbeit Relevanz herstellen müssen und schließlich unter keinem Maßstab ausreichend Anerkennung finden. Andersherum drohen jedoch auch Förderkriterien und Jurydiskurse, die versuchen, künstlerische Praxis getrennt vom sozialräumlichen Kontext anhand scheinbar allgemeiner Maßstäbe zu bewerten, solche Künstler*innen auszuschließen, die in der beschriebenen Breite zwischen unterschiedlichen Förderfeldern agieren. In Thüringen arbeitet ein Großteil der professionellen Künstler*innen mit Amateur*innen zusammen – ein zu eng ausgelegtes Verständnis von Professionalität führt dann potenziell zum großräumlichen Ausschluss einer Szene, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie sich nicht abgekoppelt hat, sondern mit dem Amateurbereich in Kontakt geblieben ist. (Vgl. Baier 2021: Z. 70-73)
- **Peripherisierung durch Kurzfristigkeit:** Sonderprogramme wie *GLOBAL VILLAGES* tendieren dazu, kurzfristig ausgeschrieben zu werden und ihre Bewilligung und Umsetzung auf dasselbe Jahr zu beschränken. Gerade jenseits der Großstädte planen viele Künstler*innen jedoch in viel längeren Zeiträumen, besonders wenn sie viel mit Amateur*innen oder in Abstimmung mit anderen lokalen Akteur*innen arbeiten. (Vgl. Frey 2021: Z. 831-834) Vereine und die kommunale Verwaltung haben oft schon das Jahresprogramm fertig, wenn Sonderprogramme erst bewilligt werden. Die Förderung aus Sonderprogrammen führt deshalb oft dazu, dass die künstlerische Arbeit weniger stark regional angebunden ist, obwohl dies eigentlich eine Stärke der Künstler*innen jenseits der Großstädte ist. Für ein nachhaltigeres Arbeiten wären alle Förderverfahren daraufhin zu überprüfen, ob die darin angelegten Zeiträume zu einer höheren Qualität der künstlerischen Arbeit beitragen können.
- **Peripherisierung durch Entmutigung:** Die verschiedenen Hürden bei der Mittelvergabe, die nicht zuletzt auch in den vielen unterschiedlichen Antrags- und Abrechnungsverfahren bestehen, führen dazu, dass einige Künstler*innen auf Bundesebene keine Anträge stellen, teilweise sogar auf keiner Ebene. (Vgl. Gebhardt 2021: Z. 13-15; Kiehn 2021: Z. 645-647) Dies trifft auf Einzelkünstler*innen in besonderer Weise zu. Ihnen fehlt in Teilen das Wissen, besonders aber die Ressourcen zur Bedienung des Fördersystems (vgl. Baier 2021: Z. 74-76), und sie zeigen sich auch frustriert über die benannten Hürden und wiederkehrende Absagen (vgl. Kiehn

2021: Z. 647-649), die sie nicht mit der Qualität ihrer Arbeit, sondern mit falschen Maßstäben in Verbindung bringen. Durch die Förderung in NEUSTART KULTUR sind viele das erste Mal mit Bundesmitteln gefördert worden. Die Förderung wurde meist genutzt, um künstlerische Risiken einzugehen, die sie in der bisher überwiegend mit Eigenmitteln finanzierten Arbeit nicht verfolgt hätten. Es scheint von besonderer Relevanz, nach dieser Sondersituation nicht in entmutigende Strukturen zurückzukehren.

10.4 Wünsche

Aus den Gesprächen mit Künstler*innen und Verbandsvertreter*innen lassen sich fünf Wünsche an eine zukünftige Kulturpolitik für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte ableiten:

1. **Sichern:** Langfristige und nachhaltige Kulturarbeit jenseits der Großstädte benötigt Förderungen, die über das einzelne Projekt hinausgehen. (Vgl. Wittstamm 2021: Z. 261-266, 563-566; Studio Studio 2021: Z. 73-76) Es braucht einen verstärkten Austausch darüber, wie sich lokale, professionelle Kulturarbeit von Kommunen, Ländern und Bund gemeinsam sichern lässt. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 1132-1135)
2. **Weiterentwickeln:** Für die Entwicklung neuer Strukturen, für die intensive Arbeit mit der Bevölkerung und für die künstlerische Weiterbildung benötigen alle Künstler*innen regelmäßig die Möglichkeit zu Förderungen ergebnisoffener Prozesse, die Zeit zum Auszuprobieren geben. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 731-733; Träger 2021: Z. 704f.; Nikutowski 2021: Z. 50f.) Bislang können sich das jenseits der Großstädte nur wenige leisten.
3. **Entlasten:** Freie Tanz- und Theaterarbeit ist von einer Geschwindigkeit und Prekarität bestimmt, die viele Künstler*innen als kräftezehrend beschreiben. (Vgl. Klee 2021: Z. 967-985; Wittstamm 2021: Z. 318-322; Falke 2021: Z. 730-739) Gerade jenseits der Großstädte bedarf die künstlerische Strukturarbeit aber langer Zeiträume, bis sie Wirkung zeigt. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 483-493) Kulturpolitik muss entlastende Strukturen schaffen, in denen Künstler*innen ihrer Arbeit über Jahre und Jahrzehnte gesund nachgehen können. (Vgl. szene 2wei 2021: Z. 882-891) Dazu gehört auch der Aufbau von professionellen Produktionsstrukturen und entsprechenden Fachstellen. (Vgl. Dietrich 2021: Z. 898-902; Frey 2021: Z. 776-787)
4. **Mobilisieren:** Nur wenige Bundesländer haben eine Gastspielförderung. (Vgl. Kiehn 2021: Z. 1059-1068; Falke 2021: Z. 774-779; Thums 2021: Z. 104-107) Die Modelle sind inzwischen langjährig getestet und können bundesweit in allen Ländern implementiert werden. Dazu gehört auch die Unterstützung von Gastspielen in anderen Bundesländern, wie es die *Kulturstiftung des Freistaats Sachsen* bereits eingeführt hat.
5. **Dezentralisieren:** Förderentscheidungen auf Bundesebene unterliegen der Herausforderung, dass die jeweiligen Entscheider*innen die regionalen Kulturlandschaften selten aus erster Hand kennen. Kulturpolitik steht vor der Aufgabe, Strukturen in der Fläche aufzubauen und zu stärken, die Kriterien wie Innovation, Professionalität oder bundesweite Relevanz aus regionaler Perspektive befragen (vgl. Baier 2021: Z: 86-89) und ggf. auf ihre Veränderung einwirken (vgl. Wittstamm 2021: Z. 255f.; Th-

ums 2021: Z. 65). Für eine solche Kulturpolitik auf Augenhöhe fehlt an vielen Orten jenseits der Großstädte jedoch die finanzielle und personelle Ausstattung und auf Bundesebene oft die strukturelle Einbindung entsprechender Expertise. Dezentralisierung kann hierfür Ansätze bieten. (Vgl. Liebetruth 2021: Z. 1116-1127; Opitz 2021: Z. 47-52; Baier 2021: Z. 91-93).

10.5 Zwischenfazit: Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte …

- beschreiben eine strukturelle Peripherisierung im Fördersystem aufgrund ihrer sozialräumlichen Verortung.
- akquirieren durch ihre besondere Arbeitsweise Mittel aus der Förderung der Künste, der Soziokultur, der kulturellen Bildung und der Regionalentwicklung. Hinzu kommen sehr individuelle Finanzierungsmodelle mit Gagen und Eintritten, Sponsoring und Nebentätigkeiten. Außerdem ist für viele die Pflege einer lokalen Community auch in dieser Hinsicht eine wichtige Ressource.
- Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte brauchen …
- eine Kunstförderung, die die Orientierung an Interessen des lokalen Gemeinwesens unterstützt, und eine Förderung der Regionen, die die besonderen Qualitäten der Künste kennt.
- mehr Dialog zwischen Kommunen, Ländern und Bund über unterschiedliche Kulturverständnisse sowie die Umsetzung kooperativer Fördermodelle.
- Unterstützung zur Sicherung und Weiterentwicklung ihrer Arbeit sowie entlastende Strukturen.

11 Wie weiter? Sieben Essenzen für die Zukunft

Peripherisierung addiert sich. Sie ist ein Prozess, der sich aufbaut – und deshalb auch abgebaut werden kann. Die Auswirkungen zeigen sich in unserer Teilstudie deutlich: Erschwerte Produktionsbedingungen, geringere Sichtbarkeit, fehlender Austausch mit anderen Künstler*innen, Entmutigung. Viele Faktoren spielen eine Rolle. Es ist nicht grundsätzlich einfacher, in der Großstadt zu produzieren, und nicht jede Region jenseits der Großstädte bildet automatisch eine problematische Kontextbedingung. In Klein- und Mittelstädten gibt es oft bessere Strukturen als in Dörfern, aber auch hier fehlt es vielen an Austausch mit Kolleg*innen, von denen man künstlerisch profitiert. Verstärkt wird Peripherisierung, wenn vor Ort professionelle Kulturverwaltungen fehlen, Infrastruktur abgebaut wird, die sozioökonomische Lage des Publikums geschwächt ist und sich Juryentscheidungen an ästhetischen Codes aus den Szenezentren orientieren. Die Entwicklung differenzierter Fördermodelle auf Bundesebene setzt deshalb voraus, regionale Gegebenheiten gut zu kennen und sie im Sinne der Fairness auch unterschiedlich zu behandeln.

- Auf Bundesebene ist aus unserer Sicht deshalb das Hinzuziehen von langfristig miteinander arbeitenden Regionaljurys sinnvoll, wie es das Programm *tanz + theater machen stark* etabliert hat. Sie könnten Empfehlungen aussprechen, die von einer Bundesjury nur mit Zweidrittelmehrheit übergangen werden könnten.
- Sinnvoll erscheint auch der Einsatz von Scouts, wie es etwa im Rahmen von GLOBAL VILLAGES oder bei *Best Off Niedersachsen* geschieht. Sie könnten gerade bei Erstanträgen Qualitäten der künstlerischen Arbeit vor Ort entdecken, die sich in Förderanträgen nicht vermitteln, und ihr Wissen als Berater*innen (ohne Stimmrecht) einbringen.

Die Bundesebene braucht die kommunale als Gegenüber auf Augenhöhe. Das föderale Prinzip, nach regionaler Relevanz gestaffelt in den Förderstrukturen aufzusteigen, greift bei den Freien Darstellenden Künsten aktuell nicht, weil viele kommunale Verwaltungen Kultur als Ehrenamtsaufgabe begreifen oder finanziell ungenügend aufgestellt sind. Besonders kleine kommunale Verwaltungen müssen in die Lage versetzt werden, zu kompetenten Mitgestalter*innen von Kultur zu werden. Dafür bedarf es neben finanzieller Mittel auch eines intensiven Dialogs über die unterschiedlichen Kulturverständnisse. Es ist nicht nur die Aufgabe der freien Künstler*innen vor Ort, in diesen Dialog zu investieren, gefordert sind auch die Länder und der Bund mit weiteren Institutionen auf diesen Ebenen. Kommunen, Länder und Bund müssen einen Pakt für die Zukunft schließen.

- Der Ausbau von regionalen Strukturen der Kulturverwaltung und -beratung ist eine wichtige Investition in die Künste. Dabei sind innerhalb Deutschlands unterschiedlichste Lösungen erprobt und für ihre Region sinnvoll. Der Anschub ist aber nicht immer allein aus regionalen Mitteln möglich.
- Jedes neue Förderprogramm auf Bundesebene sollte von Beginn an mit Beteiligung der weiteren Ebenen entwickelt werden. Die Erfahrungen bei der Etablierung des TANZPAKTes Stadt-Land-Bund sind hier auf viele Bereiche übertragbar.
- Förderprogramme auf Bundesebene sollten Möglichkeiten eruieren, wie sie ihre Förderung zum Dialog mit lokalen Verwaltungen und Politiker*innen nutzen können. Die Förderzusagen zukünftig (nach Absprache) auch an die Gemeinde zu senden, wäre ein einfacher erster Schritt zur Stärkung des Standings der Künstler*innen.
- Viele Kommunen leisten trotz problematischer Haushaltslage Unterstützung für Künstler*innen durch die Bereitstellung von Räumen, den Einsatz des Bauhofs oder das Finden von rechtlichen Möglichkeiten, wo andernorts gar nichts geht. Hinzu kommt mancherorts das ehrenamtliche Engagement der Bevölkerung. Diese Unterstützungsformen sind ein guter Hinweis auf regionale Anbindung und Wirksamkeit, wenngleich nicht der einzige, und sollten neben finanzieller Beteiligung entsprechend Beachtung finden. Zugleich wird über diese Unterstützungen zu wenig gesprochen: Eine Sammlung von positiven Beispielen kann Künstler*innen bei der Argumentation in ihrer Gemeinde unterstützen.

Das Produzieren jenseits der Großstädte ist in besonderer Weise verwoben mit einer persönlichen und ästhetischen Begegnung von Künstler*innen und einer Bevölkerung, die es gewohnt ist, Kulturangebote vor Ort selbst zu gestalten. Ob als Gastspiel oder fest

verankert – freie darstellende Künstler*innen schaffen Orte und Gelegenheiten, bei denen sich Kunst und Bevölkerung jenseits der Großstädte begegnen können. Die künstlerische Arbeit ist dementsprechend immer auch eine soziale Kunst, in der man sich ins Vertrauen zieht und darauf künstlerische Prozesse aufbaut. Die Arbeit der Befragten zeigt, dass der Austausch mit den Menschen, für die man spielt, auch die eigenen Strukturen und Ausdrucksformen verändern kann und muss.

- Eine solche Beziehungskunst braucht einen langen Atem. Jenseits der Großstädte profitieren die Freien Darstellenden Künste überproportional vom Ausbau prozessorientierter Förderungen, von Basisförderungen und überjährigen Projektförderungen. Die Zeitstrukturen von Förderprogrammen müssen zu denen des Ländlichen passen, nicht umgekehrt.
- Die Trennung der Förderung von kultureller Bildung, Vermittlung, Soziokultur, Amateurtheater und professionellen Darstellenden Künsten scheint in Teilen nicht mehr der künstlerischen Arbeit zu entsprechen. Die verschiedenen Fonds und Programme auf Bundesebene, die sich mit diesem Bereich befassen, sollten ihre Förderungen stärker aufeinander abstimmen und Kooperationen, wie z.B. gemeinsame Fortbildungen für die Geförderten, sondieren.

Jenseits der Großstädte entsteht ein neues Bild kultureller Infrastrukturen. Die Freien Darstellenden Künste nutzen hier eine große Vielzahl von Spielorten: Manche werden selbst aufgebaut, weitere von anderen Kulturakteur*innen betrieben und wieder andere zu Spielorten umgewidmet. Die befragten Künstler*innen laden nicht nur zu sich ein, sondern gehen auch dorthin, wo die Menschen schon sind. Zu den Kulturinfrastrukturen gehören deshalb umgebaute Scheunen und Kindergärten genauso wie Transporter und Glasfaseranschlüsse. Zusätzlich lässt die Teilstudie den Schluss zu, dass in der Wissensgesellschaft auch Netzwerke sowie Aus- und Weiterbildungsangebote zu den relevanten Infrastrukturen gezählt werden sollten. So zeigt sich die Gestaltung der Voraussetzungen für ein gelingendes Kulturleben insgesamt als ressortübergreifende Querschnittsaufgabe, statt sich auf die Ausrüstung von Veranstaltungsorten zu beschränken.

- Freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte haben infrastrukturelle Sonderkosten, vor allem resultierend aus der unverzichtbaren Mobilität beim Produzieren und Aufführen (Unterkünfte, Verpflegung und Reisen). Bei der Festlegung von Fördersummen sollte dies durch die Förderer bedacht werden.
- Die Förderung von Investitionen sollte auf allen Ebenen selbstverständlicher Teil der Fördermöglichkeiten sein.
- Antworten auf die Herausforderungen der Klimakrise werden auch von den Freien Darstellenden Künsten jenseits der Großstädte verlangt. Viele von ihnen arbeiten bereits sehr nachhaltig, indem sie Stücke sehr oft spielen, lange Fahrstrecken vermeiden und Materialien wiederverwenden. Ihre Lösungen und Bedarfe werden andere

sein als die der Metropolen. Entsprechende Förderprogramme sollten hier im Wissen um regionale und strukturelle Unterschiede konzipiert werden.[110]

Ohne Gastgeber*innen läuft es nicht. Für viele Künstler*innen bilden Schulen, Büchereien, Soziokulturzentren, Dorfgemeinschaftshäuser und andere soziale Orte bei Gastspielen und Residenzen wesentliche Ankerpunkte, deren Pflege auch den Freien Darstellenden Künsten zugutekommt. Die dort Engagierten investieren auf vielfältige Weise in das lokale Kulturleben, teils ehrenamtlich, teils weit über den Umfang ihrer Personalstellen hinaus. Ihre Kulturarbeit ist in hohem Maß von langfristigen Verabredungen und wiederkehrenden Elementen (»jedes Jahr im Mai«) geprägt. Kurzfristige Projektförderungen erschweren eine nachhaltige Zusammenarbeit.

- Das Wiederkommen (oder Bleiben) sollte als wichtige Voraussetzung künstlerischer Arbeit jenseits der Großstädte explizit gefördert werden. Das Programm *FLUX* zeigt, wie man Rückkehroptionen in einem Programm verankern kann, ohne sich blind auf mehrere Jahre festzulegen.
- Von einer Unterstützung des Ehrenamts durch Bund und Länder inkl. einer Verbesserung der rechtlichen Rahmenbedingungen profitieren auch die professionellen Künstler*innen jenseits der Großstädte. Wo die Eigeninitiative der Bevölkerung geschwächt ist, fehlen ihnen wichtige Unterstützer*innen.
- Die Förderung von Gastspielen hat sich in einigen Bundesländern seit vielen Jahren bewährt. Hier fehlt es nicht an Modellen, sondern an der bundesweiten Implementierung durch die Länder. Diese unterschiedlichen Voraussetzungen sollten auf Bundesebene mitgedacht werden.
- Die Organisator*innen regionaler Spielreihen sollten mit Angeboten zur Qualifizierung und zum Entdecken zeitgenössischer Formsprachen unterstützt werden. Statt ganz neue Strukturen aufzubauen, erreicht man hier bereits Verbündete der Freien Darstellenden Künste.

(Über-)Regionale Strukturen beflügeln die Arbeit vor Ort. Viele Kooperationsstrukturen sind gerade erst im Aufbau: Mentoringprogramme, Peer-to-Peer-Akademien, Festivals mit gemeinsamer Unterkunft, überregionale Netzwerke – viele Formate werden gerade auf ihre Tauglichkeit geprüft. Ein Ergebnis der Teilstudie ist, dass der Fokus aktuell größtenteils auf dem Austausch über strukturelle Bedingungen liegt. Kooperation und Austausch werden von den Befragten jedoch besonders dann als förderlich beschrieben, wenn sie entlang *gemeinsamer künstlerischer Interessen* organisiert sind. Zu prüfen ist, wo durch eine Fokussierung auf Künstler*innen jenseits der Großstädte oder bestimmte Sparten die Adressierung spezifischer Fragen und Selbstvergewisserung erreicht wird und wo durch die bewusste Mischung der Sozialräume oder Praktiken neue Impulse entstehen können. Zukünftig müssen zudem die ungelösten Fragen des Generationswech-

110 Zu den grundsätzlichen Fragen zur »Förderung von Nachhaltigkeit« siehe die Teilstudie »Performing Climate Action(s) – Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten« von Maximilian Haas und Sandra Umathum im Forschungsprogramm des *Fonds*.

sels, der Klimakrise und der fehlenden Diversität unter den Künstler*innen notwendigerweise auch jenseits der Großstädte auf der Agenda der oben beschriebenen Vernetzungsstrukturen stehen.

- Die Verbandsstrukturen der Freien Darstellenden Künste sind relevante Knotenpunkte für lebenslanges Lernen im Beruf und sollten sich entsprechend aufstellen und gefördert werden. Die künstlerische Weiterbildung tritt als dritte Säule neben die kulturpolitische Vertretung und die Qualifizierung der Mitglieder in Fragen der Produktion und Organisation. Im ersten Schritt sind jedoch jene Länder, die noch keine hauptamtlichen Geschäftsstellen für die Landesverbände finanzieren, in der Verantwortung, die Wirksamkeit dieser Institutionen anzuerkennen und zu bezahlen. Fehlende Geschäftsstellen tragen zur Peripherisierung auf Bundesebene bei.[111]
- Austausch und Weiterbildungsangebote sollten aber auch für Bürgermeister*innen kleiner Kommunen und ihre Verwaltungen sowie ehrenamtliche Politiker*innen entwickelt werden. Gleichzeitig sollten sich die Verbände stärker in die Bedingungen der Kommunalverwaltung jenseits der Großstädte einarbeiten, um als kompetente Gegenüber auftreten zu können.
- Förderprogrammen auf Bundesebene wird empfohlen, den Austausch nicht nur zu fördern, sondern auch selbst mitzugestalten. Mit *Re:Vision X* hat der *Fonds Soziokultur* ein solches Programm aufgelegt. Das Angebot hatte zwei Effekte: Erstens ermöglichte es den Austausch der Geförderten untereinander und gab durch die Einladung internationaler Expert*innen inhaltliche Impulse in die Szene. Zweitens lernte der *Fonds Soziokultur* die Arbeitsweisen seiner Geförderten besser kennen und konnte daraus Schlüsse für zukünftige Programme ziehen.
- Auffällig an den aktuellen Vernetzungsbestrebungen ist, dass sie kaum Partner*innen außerhalb der Freien Szene einbinden. Die Theaterentwicklungsplanung[112] kann hier ein Weg sein, sollte aber stärker nach den gemeinsamen künstlerischen Interessen von Gastspielhäusern, Landestheatern, Freier Szene und Amateurtheatern fragen. Statt den unter Vorzeichen des Sparzwangs entstehenden Kooperationsdruck zur Hervorbringung neuer Ordnungen zu nutzen, sollte die Idee der Theaterlandschaft die Chance haben, durch die Förderung (über)regionaler und heterogener Kooperationen zur Beförderung der Künste beizutragen. Für manche aus den Freien Darstellenden Künsten ist dabei die Unterstützung ihrer internationalen Arbeit oder die Kooperation mit einem Theater aus einem anderen Bundesland wichtiger als die Zusammenarbeit mit dem nächstgelegenen Landestheater. Um solche Entwicklun-

111 Dies betrifft zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im Besonderen die Landesverbände in Bayern und Mecklenburg-Vorpommern. Aber auch in vielen anderen Bundesländern ist die Förderung hauptamtlicher Strukturen ausbaufähig und zu verstetigen.

112 Theaterentwicklungsplanung ist ein von Kulturwissenschaftler Wolfgang Schneider vorgeschlagenes, noch kaum erprobtes kulturpolitisches Instrument. Es handelt sich um einen integrativen Ansatz, der die vielfältigen Organisationsweisen und ästhetischen Ansätze der Darstellenden Künste als »Landschaft« begreift, die es in Abstimmung zueinander zu gestalten gilt, statt bspw. Amateurtheater und Opernhäuser getrennt zu betrachten.

gen zu ermöglichen, ist der Bund ein guter Partner für Planungsprozesse, die von Kommunen und Ländern initiiert werden.

- Schließlich brauchen die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte mehr Wahrnehmung in der Fachöffentlichkeit. Wissenschaft und Kulturjournalismus können die Künste beschreibend voranbringen. Eine Reisekostenförderung für Kulturjournalist*innen würde eine wichtige strukturelle Hürde abbauen.
- Neben der kulturpolitischen Vernetzung von Künstler*innen auf Bundesebene bedarf es mehr Austausch über das, was Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte sein könnten: Welcher gesellschaftlichen Selbstbeauftragung folgen die Künstler*innen in peripherisierten Räumen? Wie verhalten sie sich zu wesentlichen gesellschaftlichen Diskursen? Gibt es Ansätze aus der Gründungszeit der Freien Szene wiederzuentdecken? Wo finden sich Entwicklungen, die Stadt-Land-Dichotomien überschreiten?

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte agieren im Strukturwandel und suchen mit ihrem Publikum nach Perspektiven. Unsere Zukunft kann nicht allein in den Metropolen, sondern nur unter Einbezug des Wissens aus peripherisierten Lagen entworfen werden.[113] Als Gesellschaft brauchen wir Verhandlungsräume, die von unterschiedlichem Erfahrungswissen ausgehend auf die gleichen Fragen blicken.[114] Freie Darstellende Künste schaffen jenseits der Großstädte Strukturen und Begegnungen, in denen sich lokales Wissen versammelt (*bonding capital*) und durch Querverbindungen in andere Regionen (*bridging capital*) sowie globale Fragen (*linking capital*) neu zusammenfügt.[115] Dabei bilden sie, typisch für ländliche Räume, sektorübergreifende Allianzen mit unterschiedlichsten Akteur*innen aus der lokalen Bevölkerung, also Konstellationen, die wichtige Triebkräfte des Wandels sind.[116] Die Künste können so gerade in geschwächten Regionen eine kulturell gestützte Transformation mittragen, die »neue Sichtweisen eröffnet und Lernprozesse anregt, bevor, gestützt auf neu entstehendes Sozialkapital und technische Infrastrukturen, schrittweise ein wirtschaftlicher Neuanfang möglich wird, der dann auch zum Motor des regionalen Wandels werden kann.«[117] Das künstlerische Arbeiten im Sozialen ist dafür der entscheidende Kitt, »weil Wissen als Handlungsvermögen dann zur Geltung kommt, wenn es in kulturell vermittelte soziale Beziehungsnetze eingebunden wird und über sie wirkt.«[118] Jenseits der Großstädte kann man lernen, dass die Orientierung am Publikum nicht lästige Vermittlungsarbeit ist, sondern eine künstlerische Gelegenheit bietet, um der bislang nicht eingelösten Utopie vom Publikum

113 Vgl. Thomas, Alexander R./Lowe, Brian M./Fulkerson, Gregory M./Smith, Polly J. (2013): Critical rural theory. Structure, space, culture. Lanham, Md./Plymouth. 131.

114 Vgl. Anders (2018).

115 Vgl. Kujath, Hans J./Dehne, Peter/Stein, Axel (2019): Wandel des ländlichen Raumes in der Wissensgesellschaft. In: Raumforschung und Raumordnung Spatial Research and Planning 77 (5). 475–491.

116 Vgl. Donovan, Lisa/Brown, Maren (2017): Leveraging Change: Increasing Access to Arts Education in Rural Areas. Working Paper. URL: https://www.giarts.org/leveraging-change-increasing-access-arts-education-rural-areas [03.10.2021].

117 Kujath/Dehne/Stein: Wandel des ländlichen Raumes in der Wissensgesellschaft. 480.

118 Ebd. 478.

der Vielen näherzukommen. Kulturarbeit jenseits der Großstädte ist kein Nachhilfeunterricht und auch keine Versorgungsleistung, sondern selbstbewusstes Agieren in und mit den Mitteln der sogenannten Provinz. Immer changierend zwischen der Betonung des Eigensinns und dem Abbau von Peripherisierung auf dem Weg zu starken Regionen in einer globalisierten Welt.

Anhang: Kategoriensystem

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
OK 1	Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen von künstlerischen Selbstverständnissen und Formen, die die jeweilige Person/Gruppe als zentral für die eigene Arbeit nennt.	»Kunst heißt, frei denken. Kunst heißt, ähm, sich selber ausprobiern. Die eigne Kreativität, die eigne Fantasie zu suchn und zu fördern und der ne Kraft zu gebm, ne ne Wichtichkeit zu gebm.« (Träger 2021: Z. 137-139)
UK 1.1	Startpunkte für das Arbeiten jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen von Initialmomenten und Motivationen des künstlerischen Arbeitens jenseits der Großstädte.	»wir haben uns 2009 kennengelernt und hatten dann irgendwo so die Vision, ähm, dass wir gern ein Tanz-Zentrum für professionelle Künstler, aber auch semiprofessionelle, gründen wollen.« (Dietrich 2021: Z. 14-16)
UK 1.1.1	Anstöße von außen	Umfasst alle Beschreibungen von Startpunkten, die auf Anstöße von außen (Empfehlungen, Förderprogramme etc.) zurückgehen.	»das kam wirklich aus so ner Ausschreibung aus Neumünster – da komm ich ja her – in der Mitte von Schleswig-Holstein, n Raum zu bespieln, ne Galerie.« (Klee 2021: Z. 32-34)
UK 1.1.2	Etwas aufbauen können	Umfasst alle Beschreibungen von Startpunkten, die auf den Wunsch, etwas Neues aufbauen zu wollen, zurückgehen.	»Und dann war […] dieses da was Neues anfangen können war ›ne tolle Gelegenheit.« (Laubert 2021: Z. 150-152)
UK 1.1.3	Zurückkehren	Umfasst alle Beschreibungen von Startpunkten, die auf die Rückkehr an einen ländlichen Ort (z.B. Geburtsort) zurückgehen.	»Der Schwarzwald ist meine Heimat« (szene zwei 2021: Z. 90)

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 1.2	Veränderungen durch das Arbeiten jenseits der Großstädte	Umfasst alle künstlerischen Überlegungen und Entwicklungen der künstlerischen Formen, die durch das Arbeiten jenseits der Metropole entstanden sind/entstehen.	»Wir haben anfangs so gedacht anderthalb Stunden vielleicht (lacht), inzwischen sind wir ungefähr bei drei Stunden und die Leute wollen nicht nach Hause, wir enden meistens mit ›ner Folge von äh äh Liedern. Also es wird dann am Ende viel gesungen, das haben die Leute unheimlich gerne.« (Frank 2021: Z. 370-376)
UK 1.2.1	Nähe zu den Leuten	Umfasst alle Beschreibungen von Veränderungen in der Arbeitsweise, die sich auf den Kontakt zur lokalen Bevölkerung beziehen.	»Das is auch so das Ergebnis, dass wir sagn: ›Wir müssn möglichst direkt mit unserm Publikum sein.‹« (Wittstamm 2021: Z. 385f.)
UK 1.2.2	Strukturen bauen	Umfasst alle Beschreibungen von Veränderungen in der Arbeitsweise, die sich auf den Aufbau von Strukturen beziehen.	»weil genau ländliche Gegend immer so abgeschoben wird, wollten wir unbedingt gern Künstler in die ländliche Gegend holen, mit denen zusammenarbeiten und Residenzen anbieten« (Dietrich 2021: Z. 37-39)
UK 1.2.3	Einfluss der Umgebung	Umfasst alle Beschreibungen von Veränderungen in der Arbeitsweise, die sich auf die Umgebung beziehen.	»ich fand halt vor allem, dieses Arbeiten auf dem Land extrem entschleunigend. Und das hab ich halt das erste mal 2019 gemacht.« (Studio Studio 2021: Z. 709f.)
OK 2	Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen von Produktions- und Aufführungsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen genutzt werden.	»Wir ziehen durch das Land Brandenburg und spielen da, wo, wo wir gewollt werden« (Frank 2021: Z. 274f.)
UK 2.1	Aufführungsstrukturen & Peripherisierung	Umfasst alle Nennungen von Aufführungsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen genutzt werden.	»man darf immer nicht denken, ähm, nur die große Bühne zählt, sondern auch einfach, äh, sich vor, vor Freunden da – irgendwie bei bei beim Bautzner Frühling – ist mit das bekannteste Fest – zu präsentieren.« (Dietrich 2021: Z. 61-63)

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 2.1.1	Eigene Aufführungsstrukturen	Umfasst alle Nennungen von Aufführungsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen selbst betrieben werden.	»Da wurde dann hier diese Spielstätte, in der wir jetzt immer noch sind, gefunden. Das is ein ehemaliges Restaurant, was dann umgebaut wurde« (Frey 2021: Z. 31-33)
UK 2.1.2	Zu Gast in den Aufführungsstrukturen anderer Kulturakteur*innen	Umfasst alle Nennungen von Aufführungsorten und -strukturen, die nicht von den Künstler*innen betrieben werden.	»in dieser Stadtgalerie Kiel, in diesem zeitgenössischn Kunstmuseum« (Klee 2021: Z. 243f.)
UK 2.2	Produktionsstrukturen & Peripherisierung	Umfasst alle Nennungen von Produktionsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen genutzt werden.	»aufm Land arbeitn, heißt Platz zu habm, Wohnraum, Arbeitsraum. In ner Stadt, wenn ich n eingen Proberaum mir selba erlaube, das kann ich mir in Köln, das kann ich mir in Berlin gar nich mehr leistn.« (Träger 2021: Z. 1028-1030)
UK 2.2.1	Eigene Produktionsstrukturen	Umfasst alle Nennungen von Produktionssorten und -strukturen, die von den Künstler*innen selbst betrieben werden.	»Klar son eignes Haus is zwa mega viel Arbeit und natürlich auch n unheimlicher Druck, aba auch ne totale Freiheit.« (Bohde 2021: Z. 153f.)
UK 2.2.2	Zu Gast in den Infrastrukturen anderer Akteur*innen	Umfasst alle Nennungen von Produktionsorten und -strukturen, die von den Künstler*innen nicht selbst betrieben werden.	»Im Moment bin ich hier in nem ehemaligen Bahnhof. […] Den haben wir für diese Produktion eigntlich erstmalich, dass wir den nutzn.« (Wittstamm 2021: Z. 61-63)
UK 2.3	Zentrale Herausforderungen des Produzierens und Aufführens jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen von Herausforderungen des Produzierens und Aufführens jenseits der Großstädte	»sind die Orte dann einfach in der Verpflichtung, Gastgeber*in zu sein. Also für uns ist es total wichtich zu spüren, dass wir uns da nich reinmanipuliert habm, sondern dass die Lust haben auf das was wir da künstlerisch machn.« (Klee 2021: Z. 360-362)
UK 2.3.1	Umgang mit peripherisierten Infrastrukturen	Umfasst alle Beschreibungen von fehlender Infrastruktur u.a. für Transport, Verpflegung, Arbeitsräumen und Unterbringung.	»Die durchschnittliche Länge, um irgendwo hinzukomm, also wenn ich ein meiner Kollegn besuchn will, dann dann sind es durchschnittlich is es ne halbe Stunde Autofahrt.« (Wittstamm 2021: Z. 96-98)

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 2.3.2	Kooperationen mit theaterfernen Strukturen	Umfasst alle Beschreibungen von Kooperationen mit Institutionen, die nicht speziell für Darstellende Künste zuständig und gestaltet worden sind.	»freuen sich viele auf ländliche Gegenden. Und wenn sie dann aber wirklich aufm Land sind, und merken es gibt bloß den einen Supermarkt, der macht um neun zu.« (Dietrich 2021: Z. 156-158)
UK2.4	Strukturinitiativen der Freien Darstellenden Künste	Umfasst alle Nennungen von Initiativen der Befragten zur Stärkung peripherisierter Räume, die nicht nur ihnen selbst zugutekommt.	»Wir konnten dann in dieser Zeit ne ne inklusive Wohngemeinschaft ähm ins Leben rufen und … auch nicht nur, aber eben auch für Künstler der Kompanie« (szene 2wei 2021: Z. 125-127)
OK 3	Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Personen, die unmittelbar an der Konzeption und Umsetzung von Projekten der FDK mitwirken.	»den Kernbereich machen wir, in dem andern Bereich kommt permanent Leute rein.« (Falke 2021: Z. 242f.)
UK 3.1	Künstlerische Tätigkeiten	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Personen und Tätigkeiten auf künstlerischer Ebene.	»wir haben n Ensemble von (3) ja so vierzich Leuten. Von denen, würd ich sagen, sind so (.) fünfzehn bis zwanzich gehörn zum engeren Kreis und machen einfach viel (.) und manche komm dann halt manchmal.« (Frey 2021: Z. 105-108)
UK 3.1.1	Ausbildung, Arbeitsstrukturen und Diversität der professionellen Künstler*innen	Umfasst alle Beschreibungen der leitenden Künstler*innen(gruppe), die für ihre Arbeit bezahlt werden.	»Ja, wir sind da in jedem Fall ne sehr unterschiedliche (.) Gruppe. (2) Ähm, also es sind alles professionelle. Wir sind ja zu siebt (.) und alles professionelle Theater- und Filmschaffende, bis auf eine ältere, ähm, Kollegin, die jetz auch weniger spielt als mehr noch so dabei is.« (Wittstamm 2021: Z. 44-47)
UK 3.1.2	Künstlerische Gäste: Bundesweit und international	Umfasst alle Beschreibungen von künstlerischen Gästen, die nicht vor Ort leben.	»Also müssen wir so in unserer Zwei-Mann-Team-Konstellation vieles, oder kreieren wir vieles, entscheiden auch vieles, aber es is eigentlich auch echt ganz, ganz schön, wenn wir des, wenn wir dann jetz die Möglichkeit haben, einfach auch so dieses bisschen erweiterte Team einzubringen.« (szene 2wei 2021: Z. 642-645)

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 3.1.3	Künstlerische Mitarbeit von Amateur*innen	Umfasst alle Beschreibungen von künstlerischer Mitarbeit von Menschen, die für ihre Arbeit nicht bezahlt werden.	»es ist sehr stark verwurzelt eben in der Region durch die Spielerinnen und Spieler.« (Laubert 2021: Z. 164-166)
UK 3.1.4	Personalmangel & Nachwuchs	Umfasst alle Nennungen von Schwierigkeiten beim Finden von professionellen Mitarbeiter*innen sowie Nennungen des Generationswechsels und seiner Herausforderungen.	»War n ewiges Drama (.) Technika zu findn, weil irgendwelche (.) Kerle, die mal Veranstaltungstechniker gelernt habm und sonst Rock-Musik Lichter flackern lassn, hm hm pff, und gar nich verstehn, was ne Probe is, will man ja da nich wirklich gern drin habm.« (Bohde 2021: Z. 465-469)
UK 3.2	Organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Personen und Tätigkeiten auf organisatorisch-struktureller Ebene.	»Dann haben wir Gott sei Dank jemanden, der sich furchtbar gerne um die Kneipe kümmert.« (Falke 2021: Z. 216f.)
UK 3.2.1	Professionelle Kräfte	Umfasst alle Nennungen von Personen, die für organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten bezahlt werden.	»und wir haben äh eine Person die kümmert sich hervorragend um die Buchführung, aber immer nur, wenn das nötig ist.« (Falke 2021: Z. 221-223)
UK 3.2.2	Nichtprofessionelle Kräfte und Ehrenamt	Umfasst alle Nennungen von Personen, die für organisatorisch-strukturelle Tätigkeiten nicht bezahlt werden.	»als Verein (.) haben wir (.) sechs Vorstandsmitglieder, die sehr aktiv mitgestaltn. (.) Ähm, jetz nich im künstlerischen Bereich, aber (.) was so (.) Zukunftsplanung zum Beispiel angeht, wo wolln wir hin mit diesem Haus, Spielstätte, welche Kooperationspartnerschaften, Sponsoring. (.) Solche Geschichten, da sind die wirklich sehr sehr engagiert und machen auch viele so Hintergrundaufgaben.« (Frey 2021: Z. 76-81)
OK 4	Publikum und Unterstützer*innen für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen des Publikums und von Unterstützer*innen, die nicht im engeren Sinn an der Produktion beteiligt sind.	»diese Goldstücke sind natürlich immer, wenn du irgend n, äh, Mittelsperson findest vor Ort, die dich irgendwie geil findet.« (Klee 2021: Z. 829f.)

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 4.1	Publikum jenseits der Großstädte	Umfasst alle Beschreibungen des Publikums und des Nicht-Publikums.	»Die Leute äh sind dicht dran, die Leute sind nicht sozusagen zur Abendrobe verpflichtet, die Leute können während der Aufführung sich bewegen, können äh Essen und Trinken. Und äh, das stört uns gar nicht.« (Frank 2021: Z. 407-411)
UK 4.1.1	Publikum der Vielen?	Umfasst alle Hinweise auf die Diversität der Besucher*innen und ihre Beschreibungen.	»Gemischt, divers, aus der Mittelschicht. Also schon sehr weiß, sehr (.) bürgerlich.« (Frey 2021: Z. 267f.)
UK 4.1.2	Beziehungen zum Publikum	Umfasst alle Beschreibungen der unterschiedlichen Qualitäten von Beziehungen zum Publikum.	»die Leute schauen nach uns, ja? Die verlieren uns nicht.« (Frank 2021: Z. 672f.)
UK 4.1.3	Erstbegegnungen schaffen	Umfasst alle Nennungen von Strategien oder Erlebnissen, die die Auseinandersetzung des Publikums mit einer ihm unbekannten Kunstform beschreiben.	»was dis hier auch ausmacht, das hab ich erfahrn, wenn ich mit Jugendlichn in Schuln arbeite (.), dass die oft wirklich in der drittn Generation nicht im Theater warn.« (Wittstamm 2021: Z. 106-108)
UK 4.1.4	Sehgewohnheiten ausbilden	Umfasst alle Nennungen von Strategien oder Erlebnissen, die auf eine Ausbildung der Sehgewohnheiten des Publikums zielen.	»Das Intressante an dem Publikum is, dass ›s ebm kein Fachpublikum, weil's das hier nich gibt.« (Bohde 2021: Z. 231f.)
UK 4.2	Unterstützer*innen	Umfasst alle Beschreibungen von Personen, die als wesentliche Unterstützer*innen genannt werden.	»Ich denke, da können wir auf jeden Fall die Vereinsvorsitzende unsres Vereins nennen« (szene zwei 2021: Z. 617f.)
UK 4.2.1	Starke Zuschauer*innen	Umfasst alle Nennungen von Zuschauer*innen, die die Befragten als wesentliche Unterstützer*innen sehen.	»eine Frau hat dann gesagt, dass sie das, äh, (.) sie lädt den Bus und das Stück in ihr Dorf ein. Sie sieht zu, dass da zwanzich zahlende Gäste sind und ähm, guckt zu, dass es draußn ne Feuertonne gibt. Und das hat sie gemacht und das hat sie überhaupt nichts gekostet.« (Wittstamm 2021: Z. 401-405)
UK 4.2.2	Kompliz*innen aus dem professionellen Kulturbereich	Umfasst alle Nennungen von professionellen Kulturleuten, die die Befragten als wesentliche Unterstützer*innen sehen.	»die wichtigsten Komplizen sind tatsächlich die äh die Leute im Museum.« (Laubert 2021: Z. 515f.)

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 4.2.3	Kommunale Unterstützer*innen	Umfasst alle Nennungen von Personen aus Kommunalpolitik und -verwaltung, die sich nicht professionell mit dem Kunstfeld befassen, von den Befragten aber trotzdem als wesentliche Unterstützer*innen gesehen werden.	»der Leiter des Kulturamtes äh, der pensioniert ist, das ist eine ganz ganz nahe Person für uns.« (Falke 2021: Z. 638-640)
OK 5	Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems	Umfasst alle Nennungen von (über)regionaler Mobilität, Kollaborationen zwischen verschiedenen Theatersystemen, Austausch und Fachdiskurs und ihrem Fehlen.	»Also dieser Austausch, der jetzt durch diese Zoom-Konferenzn is, […] den das finde ich sehr inspiriernd.« (Wittstamm 2021: Z. 479-482)
UK 5.1	(Über-)Regionale Mobilität	Umfasst alle Nennungen von (über)regionaler Mobilität und ihrem Fehlen.	»auf Tournee haben wir so ääh quasi diese Black Forest Feeling so… mitgebrach« (szene 2wei 2021: Z. 255f.)
UK 5.1.1	Arbeitsmobilität als Grundbedingung für Freie Darstellende Künste	Umfasst alle Nennungen von überregionaler Mobilität im regulären Arbeitsalltag der befragten Künstler*innen(gruppen).	»Ich bin selber, äh, jetzt in Dresden verortet. Aber (.) bin halt viel (.) in Kirschau« (Dietrich 2021: Z. 77)
UK 5.1.2	Überregionales Touring	Umfasst alle Nennungen von überregionalem Touring oder seinem Fehlen.	»ne menge Spielorte mit den'n wir regelmäßich zusammenarbeiten, dass heißt die man sich im Laufe der Jahre so erobert hat. […] also es gibt immer so unterschiedliche Orte, wo wir häufiga sind.« (Kiehn 2021: Z. 80-85)
UK 5.1.3	Kollaborationen zwischen verschiedenen Theatersystemen	Umfasst alle Erfahrungen mit der Arbeit zwischen verschiedenen Theatersystemen (Gastspielhäuser, Landesbühnen etc.).	»das is entstanden aus dem damals soziokulturellen Zentrum vom Landestheater im Eis- in Eisenach.« (Frey 2021: Z. 21f.)
UK 5.2	(Über-)Regionaler Austausch und Diskurs	Umfasst alle Beschreibungen von (über)regionalem fachlichem Austausch und Diskurs mit Kolleg*innen.	»Das is uns ganz oft passiert (.), dass n Stück Premiere hat und das, wir das was weiß ich, in drei Jahrn vierzich mal spieln. Und es hat niemals ein Kollege gesehn.« (Bohde 2021: Z. 430-432)

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 5.2.1	Szene(n) vor Ort	Umfasst alle Beschreibungen von Austausch mit und Beziehungen zu anderen Kulturakteur*innen in der Region.	»in Lahr der Umgebung es gibt viel Verbindung mit mit der Tanzszene Baden-Württemberg äh wo wir so ein Teil davon sind« (szene 2wei 2021: Z. 828-830)
UK 5.2.2	Überregionaler Austausch und Weiterbildung mit Kolleg*innen	Umfasst alle Beschreibungen von Austausch mit und Beziehungen zu anderen Kulturakteur*innen außerhalb der Region.	»man hat sich unter Kollegn ganz viel geholfn und Tipps gegebm und, äh, empfohln, sowohl unter Materialien zum Baun, als auch um Texte zum Arbeitn, als auch um Kontakte.« (Träger 2021: Z. 494-496)
UK 5.2.3	Alleinsein als Qualität und Problem	Umfasst alle Perspektiven auf die Ferne zu Großstädten & das Alleinsein als Herausforderung für die Involvierung in den Fachaustausch.	»wir haben, dadurch, dass wir weniger Konkurrenz haben, könn wir mehr das machn, (.) was uns packt.« (Wittstamm 2021: Z. 273f.)
UK 5.2.4	Sichtbarkeit im Fachdiskurs	Umfasst alle Nennungen von fehlender Sichtbarkeit und die Beschreibung ihrer Gründe.	»es fehln die gutn Zeitungn, es fehln die Fachleute« (Bohde 2021: Z. 1283f.)
UK 5.3	Doing Peripherie als strukturelle Herausforderung	Umfasst alle Beschreibungen von Erfahrungen mit der Abwertung der eigenen künstlerischen Praxis aufgrund von negativen symbolischen Raumdeutungen.	»man hat immer noch so ganz leicht den Stempel auf.« (Dietrich 2021: Z. 257)
OK 6	Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen, durch die die Befragten gefördert wurden, sowie die Beschreibung von Peripherisierungseffekten.	»es is natürlich n absolut krasses krasses krasses Privileg, wie wir in unsrer deutschn Kulturförderung mit der Pandemie umgegang sind.« (Klee 2021: Z. 1010f.)
UK 6.1	Übersicht: Die wichtigsten Ebenen im Vergleich	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen, durch die die Befragten gefördert wurden.	»also seitdem ich hier in Mecklemburch bin, hat es zwei Kreisgebietsreform gegebm. Das heißt, die Kreise komm, sind imma noch nich hinterher gekomm, jede Kreis- äh, gebietsreform bedeutet, dass man imma wieda neu anfängt Strukturn zu machn.« (Kiehn 2021: Z. 599-602)

Abschnitt	Kategoriebezeichnung	Definition der Kategorie	Ankerbeispiel
UK 6.1.1	Bundesebene: Anreize und Anerkennung	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen auf Bundesebene, durch die die Befragten gefördert wurden.	»man kriegt man vom Fonds Darstellende Kunst äh Anerkennung. […] Dass man einfach noch mal so ein so'n, so ne andre Wahrnehmung bekommt.« (Dietrich 2021: Z. 851-854)
UK 6.1.2	Landesebene: Zentrale Ansprechpartner*innen mit Gestaltungsmacht	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen auf Landesebene, durch die die Befragten gefördert wurden.	»Alle zwei, drei Jahre mach ich n neues Stück und da konnt ich mir dann auch mal Gelder beantragn und das hat auch geklappt. Also, (.) das sind dann Dimension, wenn ich mal achttausnd Euro Förderung kriege, bin ich sehr begeistert, bin ich sehr glücklich.« (Träger 2021: Z. 546-549)
UK 6.1.3	Kommunalebene: Kleine Etats, großes Engagement	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von Instrumenten, Programmen und Institutionen auf Kommunalebene, durch die die Befragten gefördert wurden.	»Eisenach hat jetzt schon lange Haushaltssperre und darf nich für Kultur Geld, so viel Geld ausgeben.« (Frey 2021: Z. 693f.)
UK 6.1.4	Weitere Förderungen: Spezialwissen	Umfasst alle Nennungen und Beschreibungen von sonstigen Instrumenten, Programmen und Institutionen, durch die die Befragten gefördert wurden.	»das ist ein unheimlicher Aufwand anschließend das abzurechnen. Und auch vorher schon. Äh in in die Antragsfähigkeits-äh-Situation überhaupt reinzukommen.« (Falke 2021: Z. 590-593)
UK 6.2	Unterschiedliche Kulturverständnisse im Mehrebenensystem	Umfasst alle Beschreibungen von unterschiedlichen Orientierungen oder widersprüchlichen Logiken zwischen den unterschiedlichen Ebenen der Kulturförderung.	»alles, was, sag ich mal, die, die kulturelle Bildung ist, ist, ist schneller ähm, (.) finanzierbar als was Kunst ist. Au in ner ländlichen Gegend.« (Dietrich 2021: Z. 120f.)
UK 6.3	Peripherisierungseffekte der Mittelvergabe	Umfasst alle Beschreibungen von Benachteiligungen der FDK jenseits der Großstädte, die durch die Art und Weise der Mittelvergabe entstehen können.	»für die Kunstinstitutionen wir waren viel zu sozial un die soziale Institutionen wir waren viel zu Kunst.« (szene 2wei 2021: Z. 507f.)
UK 6.4	Wünsche	Umfasst alle Wünsche der Befragten für eine Weiterentwicklung des föderalen Fördersystems.	»Aber das fin ich tatsächlich n n n n Thema, dass es im ländlichn Bereich andere Förderkriterien geben muss.« (Wittstamm 2021: Z. 255f.)

~~Künstliche Intelligenz als Innovationspotenzial~~ Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI

Hilke Marit Berger

Gestaltende Verantwortung zu übernehmen ist kein Privileg der Kunst, sondern eine schlichte gesellschaftliche Notwendigkeit. Künstlerische Praxis bietet eine Expertise, die wir dringend für digitale Transformationsprozesse unserer postdigitalen Gesellschaft benötigen. Eine verstetigte Förderung in der KI-Strategie des Bundes und eine Verankerung im Bundesprogramm zur Digitalität sind für die veränderten Produktionsbeziehungen Voraussetzung.
Dr. Hilke Marit Berger, Hafen-City Universität Hamburg

Vorbemerkung

Der ursprüngliche Titel dieser Studie, *KI als Innovationspotenzial in den Freien Darstellenden Künsten*, war eine Vorgabe. Dass das Wort »Innovationspotenzial« aus etlichen Gründen problematisch sein kann, hatte ich zunächst vor, produktiv zu nutzen. Ein erster Entwurf dieser Arbeit sah beispielsweise ein ganzes Kapitel zur Begriffsgeschichte der Innovation und der problematischen Übertragung dieses wirtschaftlichen Terminus auf den Kontext Künstlicher Intelligenz (KI) und Kunst vor. Gerade die Verbindung von Innovation und Potenzial schien mir deutlich mehr als ein Best-of-Buzzword aus dem Bereich Antragsprosa. Denn in der Verbindung dieser beiden Wörter entsteht ein Gestus, der mir überaus fragwürdig scheint. Gerade das Streben nach ständiger Innovation in unserer kapitalistisch organisierten Wachstumsgesellschaft ist ja auch Teil der Problemlage der KI-Entwicklung der jüngsten Vergangenheit und der entsprechenden Inkaufnahme der massiven soziotechnologischen Konsequenzen, mit denen wir alle bereits leben.

Dass der bunte Blumenstrauß technologischer Möglichkeiten, der sich hinter dem Wort KI verbirgt, für alle Lebensbereiche und natürlich auch für die Darstellenden Künste jede Menge Potenzial hat, schien mir darüber hinaus vollkommen evident. In Ge-

sprächen und Diskussionen, während der Recherche und nicht zuletzt im tatsächlichen Schreiben dieser Studie wurde ein anderer Begriff immer zentraler: Verantwortung.

Angesichts der immensen gesellschaftlichen Veränderungen, die der Einsatz von KI-Systemen bereits mit sich bringt und zukünftig bringen wird, brauchen wir die Kraft der Kunst fernab einer redundanten Utilitarismusdebatte. Es geht entsprechend nicht um das beschränkte Entweder-oder-Denken, das in nützliche oder nutzlose Kunst teilen will, sondern im Sinne der kubanischen Künstlerin Tania Bruguera und ihres Konzepts einer Arte Útil um »benutzbare« Kunst (vgl. Kapitel 2.2). Es geht um die Frage, welche Rolle Künstler*innen *selbstgewählt* einnehmen wollen, und darum, wie die Ergebnisse künstlerischer Produktionen sich auf gesellschaftliche Fragestellungen auswirken können. Die Perspektive der Kunst halte ich gerade in diesem Zusammenhang für gleichermaßen zentral wie unterschätzt. Denn für unsere Weltsicht und jeden Entwurf für zukünftiges Zusammenleben sind die spielerischen Möglichkeiten künstlerischer Auseinandersetzung wesentlich. Das große Missverständnis liegt meines Erachtens in der Befürchtung, es gehe damit um eine Instrumentalisierung von Kunst. Einerseits spricht diese Haltung Künstler*innen, die mit ihren Arbeiten auch gesellschaftspolitisch Relevanz entfalten möchten, diese Selbstermächtigung ab, und andererseits reduziert sie die Kraft von Kunst, die vordergründig rein ästhetische Zwecke verfolgt, vielleicht sogar explizit sinnlos agiert, auf eine vermeintliche gesellschaftliche Wirkungslosigkeit, ein reines L'art pour l'art. Die im Grundgesetzt verankerte Freiheit von Kunst adressiert aber ja *gerade* diesen großen Radius künstlerischer Ziele.

Ein reiner Nachweis des Potenzials der Darstellenden Künste durch das Zusammentragen innovativer Projekte greift daher viel zu kurz. Es geht um etwas viel Wichtigeres: Die Perspektive der Darstellenden Künste im Bereich KI ist eine gesellschaftliche Notwendigkeit. Wir brauchen diese Perspektive dringend. Denn nur so können wir einerseits verstehen, was sich den allermeisten Menschen im Angesicht der technologischen Komplexität zu entziehen scheint. Und sind andererseits in der Lage, neue Möglichkeiten zu erforschen und Zukunft mitzugestalten. Die diskursive Auseinandersetzung in journalistischen oder wissenschaftlichen Formaten dient der Aufklärung und dem Verständnis der Komplexität der Thematik. Sie stärkt öffentliches Bewusstsein wie Diskussion gleichermaßen, übt Kritik und schafft Räume der Auseinandersetzung. Das zentrale Alleinstellungsmerkmal der Künste aber ist eben jene spielerische Entwicklung dystopischer wie utopischer Szenarien. Das Spiel mit der Zukunft ist hier ungleich leichter und dennoch vielschichtiger, denn in der Praxis der Darstellenden Kunst fallen diskursive Aufarbeitung, Sichtbarmachung und die Entwicklung neuer Möglichkeiten ebenso zusammen wie die unterschiedlichen Kunstformen (für den Bereich KI vor allem Musik, Literatur und Bildende Kunst/Medienkunst). Dabei ist die Bewusstmachung der Konsequenzen dieser Möglichkeiten – durchaus auch im Sinne einer einzufordernden gesellschaftlichen Verweigerung weiteren Fortschritts nur um des Fortschritts willen – genauso wesentlich wie das Ausloten der Mehrwerte. Dieses Potenzial der gestaltenden Verantwortung gilt es, wie ich im Folgenden zeigen werde, zu fördern.

Nur durch die Übernahme, das Aufzeigen und nicht zuletzt das (finanzielle) Ermöglichen von Verantwortung schaffen wir es vielleicht gemeinsam, eine innovative Gesellschaft zu sein, in deren Zentrum nicht Innovation, sondern Lebensqualität für alle steht.

1. Einleitung

Längst bestimmt und steuert Künstliche Intelligenz (KI) unser alltägliches Leben. In fast allen Lebensbereichen arbeiten selbstlernende Systeme ganz selbstverständlich und von uns meist unbemerkt im Hintergrund. Sie sortieren und beeinflussen, was wir lesen, kaufen, essen, hören, ansehen, und nehmen nicht nur auf politische Einstellungen Einfluss, sondern auch ganz grundsätzlich auf die Art, wie wir Dinge wahrnehmen, und damit auf unsere Weltsicht.[1]

Die Abkürzung KI entspricht der auch im Deutschen gebräuchlichen Abkürzung AI für Artificial Intelligence. Der Begriff der Artificial Intelligence besitzt eine traditionsreiche Geschichte, mit eigenem durch den Informatiker John McCarthy auf der Dartmouth Conference 1956 begründeten Fachgebiet. Es besteht aus mehreren Themenfeldern, wie zum Beispiel der Mustererkennung und dem maschinellen Lernen, der Robotik oder der Mensch-Maschine-Interaktion.[2,3]

Der Fortschritt der letzten Jahre im Deep Learning künstlicher neuronaler Netze ist gewaltig. Täglich werden sie durch riesige Datenmengen weiter trainiert. Fast alle wissenschaftlichen Disziplinen orientieren sich inzwischen an der Auswertung von Big Data mithilfe von Algorithmen.[4] Ob bei der medizinischen Diagnostik, smarter Logistik, im Finanzmarkt, beim autonomen Fahren und natürlich auch in der Kunst – überall sind selbstlernende Systeme im Einsatz und ermöglichen bisher Undenkbares: Sie erkennen Muster in Datenmassen, die unser menschliches Auswertungsvermögen um ein Zigtau-

---

1 Um das Ausmaß des Einflusses der sogenannten smarten Technologie auf unseren Alltag zu verdeutlichen, reicht ein Blick auf die immense und stetig steigende Zahl an Menschen, die KI-Sprachassistent*innen benutzen. So unterstützt Siri die iPhone-Nutzer*innen seit 2011 und hat durch die Aufbereitung von diversen Inhalten bereits 2019 Einfluss auf die Wahrnehmung von 700 Mio. Nutzer*innen. Im gleichen Jahr ließen sich 400 Mio. Menschen von Googles Sprachassistent leiten und ebenso viele durch die Microsoft-Software Cortana. (Vgl. Wittpahl, Volker (2019): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Künstliche Intelligenz. Technologie/Anwendung/Gesellschaft. Berlin. 8.) All diese Assistenzsysteme werden noch einmal überflügelt von der Zahl an Menschen, die inzwischen (Stand 2021) den smarten Lautsprecher Alexa von Amazon benutzen. Genaue Zahlen der weltweiten Nutzung von Sprachassistent*innen liegen nicht vor und lassen sich nur schätzen. Laut der *Postbank Digitalstudie* (URL: https://www.presseportal.de/pm/6586/4637002) war die Verwendung der smarten Technologie in Deutschland 2020 innerhalb eines einzigen Jahres von 32 % auf 45 % gestiegen. Jede*r zweite Deutsche nutzt KI also bereits völlig selbstverständlich alltäglich.

2 Vgl. Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF, 2020): KI. Künstliche Intelligenz. URL: https://www.bmbf.de/upload_filestore/pub/Kuenstliche_Intelligenz.pdf [23.12.2020].

3 Nach einer ersten euphorischen Phase in den 1960er Jahren kühlte das Interesse an der Forschung und Entwicklung von KI Ende der 1960er Jahre bereits wieder ab. Vor allem auf dem Gebiet der Computer Vision erwiesen sich Problemstellungen als nicht so schnell zu lösen wie zunächst erhofft, was zu einem erheblichen Rückgang der Forschungsförderung führte. Die technischen Fortschritte der jüngeren Vergangenheit ermöglichen nun, dass die jahrzehntealten Visionen tatsächliche Umsetzung finden. Nach einer langen, auch als KI-Winter bezeichneten Epoche der Forschung hat damit eine ganz neue Phase der KI-Entwicklung begonnen. (Vgl. Engemann, Christoph/Andreas Sudmann (Hg.) (2018): Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz. Bielefeld. 9.)

4 BMBF (2020).

sendfaches übersteigen. Sie adaptieren und verbessern, ordnen vermeintliches Chaos, zeigen Lösungen auf und beraten. Sie komponieren, malen und gestalten.[5]

Die damit verbundenen Hoffnungen sind gigantisch: Menschliche Fehlbarkeiten könnten beseitigt, bisher unheilbare Krankheiten könnten ebenso wie Armut und Hunger besiegt und die Welt ganz allgemein vor dem Untergang gerettet werden. Die Befürchtungen der Konsequenzen stehen dem in nichts nach: totaler Kontrollverlust, maximale Überwachung, der Mensch als abhängiger Sklave seiner eigenen Erfindung, ersetzbar gerade in Belangen, die wir bisher als einzigartig menschlich empfunden haben, den Empfehlungen und zunehmend autonomen Entscheidungen von selbstlernenden Systemen ausgeliefert.[6]

Die Vorstellung, dass Menschen selbstlernende Automaten und Maschinenwesen schaffen, die eine eigene Intelligenz besitzen könnten, ist tatsächlich uralt. Von der antiken Vision selbstständiger Automaten über den menschenähnlichen mystischen Golem des Mittelalters bis zur Science-Fiction der Gegenwart mit ihren Cyborgs und humanoiden Robotern zieht sich die Idee der Entwicklung kluger Maschinen, die »intensiver vorgedacht wurde[n] als jede andere«[7].

Dessen ungeachtet überraschen die gegenwärtig spürbar werdenden Ausmaße augenscheinlich viele Menschen, und das verstärkt das grundsätzliche Zeitgefühl einer beschleunigten Welt. KI wird weniger als eine Entwicklung mit einer über 60-jährigen Historie und unterschiedlichen Hochphasen rezipiert als ein Gegenwartsphänomen, das in der gesellschaftlichen Wahrnehmung viel mit vermeintlich plötzlich auftretenden Neuerungen verbunden wird. Wie lange die »smarten« Technologien unseren Alltag schon steuern und welches Ausmaß diese Steuerung besitzt, ist den allermeisten Menschen tatsächlich gar nicht bewusst.[8]

---

5 In der Forschung wird zwischen starker und schwacher KI unterschieden. Eine starke KI wäre in der Lage, auf Augenhöhe mit einem Menschen zu arbeiten. Dazu müsste sie selbst ein Problem bzw. eine Aufgabenstellung entwickeln und einen entsprechenden Lösungsweg definieren. Eine solche KI würde in gewissem Maße über ein Bewusstsein verfügen. Die Mystifizierung der Technologie knüpft an eben jene Vorstellung einer starken KI an. Deren Entwicklung aber liegt aktuell noch in ferner Zukunft. Ob eine solche KI überhaupt entwickelt werden kann, wird von vielen Forscher*innen angezweifelt (vgl. Apt, Wenke/Priesack, Kai (2019): KI und Arbeit – Chance und Risiko zugleich. In: Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Berlin. 222).
Wenn von Künstlicher Intelligenz gesprochen wird, dann ist damit meist die sogenannte schwache KI oder auch methodische KI gemeint. Die KI »lernt« nicht in einem universellen Verständnis, sondern wird über Mustererkennung und das Abgleichen von riesigen Datenmengen trainiert (Machine Learning). »Mit ihr können klar definierte Aufgaben mit einer festgelegten Methodik bewältigt werden, um komplexere, aber wiederkehrende und genau spezifizierte Probleme zu lösen. Die besonderen Vorzüge der schwachen KI liegen in der Automatisierung und im Controlling von Prozessen, aber auch der Spracherkennung und -verarbeitung. Zum Beispiel: Text- und Bilderkennung, Spracherkennung, Übersetzung von Texten, Navigationssysteme etc. Auch digitale Assistenzsysteme wie Alexa, Siri und Google Assistent gehören zur Kategorie der schwachen KI.« (URL: https://ki.fhws.de/thematik/starke-vs-schwache-ki-eine-definition/ [14.10.2021]).

6 Vgl. Sadin, Eric (2017): Künstliche Intelligenz. Das geht zu weit! In: Die Zeit. Nr. 24/2017, 08.06.2017.

7 Lenzen, Manuela (2019): Künstliche Intelligenz. Was sie kann & Was uns erwartet. München. 9.

8 Um diese Bewusstmachung und die Notwendigkeit eines Geschichtsbewusstseins im Bereich Kunst und KI wird es im Folgenden verstärkt gehen.

Vermeintlich Zukünftiges begleitet uns bereits bei jeder Handlung in der Gegenwart. Denn die soziotechnologischen Konsequenzen – im Guten wie im Schlechten – haben sich längst in unserer Gegenwart manifestiert und werden, da sind sich Kritiker*innen wie Technikbegeisterte uneingeschränkt einig, unser aller Leben auch zukünftig immer mehr und immer umfänglicher beeinflussen und verändern.[9] Ulf Otto stellt in einem Beitrag für *Theater der Zeit* zum Schwerpunkt Digitalität nüchtern fest: »Ohne algorithmische Vorverarbeitung geht im Big Data, das unsere Wirklichkeit ist, wie es die Medien im 20. Jahrhundert waren, auch für humane Intelligenzen nichts mehr. Sinn zu machen (oder zu finden), ohne dass Algorithmen in der einen oder anderen Weise daran beteiligt wären, geht nicht mehr.«[10]

Der in den letzten Jahren immer emotionaler geführte Diskurs um Künstliche Intelligenz zwischen Fluch und Segen beginnt bereits mit seiner Bezeichnung. Die Genese der Begrifflichkeit ist in Bezug auf die gegenwärtige Rezeption der Technologie wesentlich, handelt es sich doch eigentlich um 65 Jahre alte Antragsprosa.[11]

Eine allgemeingültige Definition dessen, was »Intelligenz« genau charakterisiert, ist schwierig. Die Kriterien diverser Disziplinen, die sich aus philosophischer, ethischer, medizinischer, technologischer oder auch psychologischer Perspektive mit dem Wesen der Intelligenz beschäftigen, sind teils sehr unterschiedlich. Unabhängig von einer verbindlichen Definition ist die Wortwahl »Intelligenz« in Bezug auf künstliche neuronale Netze bemerkenswert, denn sie schreibt selbstlernenden Systemen eine Form von eigenem Bewusstsein zu, die im alltäglichen Sprachgebrauch unweigerlich mit diesem Wort verknüpft ist. Kritiker*innen sprechen darum ganz bewusst *nicht* von KI oder AI, sondern von Maschinenlernen bzw. Machine Learning oder auch selbstlernenden Systemen.[12]

Bereits in dieser Unterscheidung offenbart sich ein zentraler Gegensatz, der weitreichende Konsequenzen hat: Betrachten wir KI als autonomes und bewusst kreierendes System oder als ein Werkzeug der eigenen, selbstbestimmten Handlung?

Aus dieser Haltungsfrage ergeben sich mit Blick auf die Darstellenden Künste neben grundsätzlichen Aspekten der gesellschaftlichen Auswirkungen technologischer Abhängigkeit Fragen nach freiem Willen oder gesteuertem Handeln, nach historischen Wurzeln und bereits geleisteter Entwicklungsarbeit, nach Autonomie und Unfreiheit, nach

---

9 Vgl. u.a. Gabriel, Markus (2020): Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Berlin; Sudmann, Andreas (Hg.) (2019): The Democratization of Artificial Intelligence. Net Politics in the Era of Learning Algorithms. Bielefeld; Lenzen, Manuela (2019): Künstliche Intelligenz. Was sie kann & Was uns erwartet. München; Heesen, Jessica (Hg.) (2016): Handbuch Medien- und Informationsethik. Stuttgart.

10 Otto, Ulf (2019): Und Paro lächelt. Von digitalen Figuren, bürgerlichen Ängsten und der Multiplizität des Theaters jenseits des Produktdesigns. In: Theater der Zeit 12/2019. 19.

11 John McCarthy hatte den Begriff Artificial Intelligence 1956 zur Finanzierung der Dartmouth Conference erfunden und erstmals in der Antragstellung dafür verwendet.

12 Der Titel dieser Studie ist vonseiten des Fonds gesetzt worden. Um eine konsistente Argumentation zu ermöglichen, wird der Begriff KI darum trotz der bekannten Polemik des Begriffs im Folgenden »sehenden Auges« genutzt.

Originalität und Adaption[13] und damit ganz zentral nach zukunftsfähigen Rahmenbedingungen für die künstlerische Praxis im Bereich der Künstlichen Intelligenz. Denn in der Verschaltung von technischer Innovation und Kunst wird auch ein Teil unserer Zukunft gestaltet. Für unsere Gesellschaft liegt darin eine einzigartige Chance. Um diese zu nutzen, braucht es adäquate Strukturen und passende Förderinstrumente. Denn aktuell finden KI-basierte Verfahren in der Kunst nur wenig und in der Darstellenden Kunst auch erst seit Kurzem steigende Anwendung.[14] Im Folgenden wird diskutiert, warum das so ist und welche Weichen für einen veränderten Umgang gestellt werden müssten. Diese Studie, die sich ethischen, ästhetischen, historischen, politischen und technischen Herausforderungen widmet, gibt einen Überblick über die wichtigsten Entwicklungen und Bedarfe im Bereich KI und Darstellende Künste, mit dem Ergebnis einer Handlungsempfehlung für Förder- und Ausbildungspolitik.

1.1. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Produzierbarkeit

Für Künstler*innen hat die beschriebene Haltung gegenüber KIs als Werkzeug oder autonomem System ebenso wie die Potenziale von Machine Learning für das eigene Schaffen extreme Konsequenzen. Spätestens seitdem 2018 das durch KI geschaffene Bild *Edmond de Belamy* vom Aktionshaus Christie's für 432.500 Dollar versteigert wurde, geht es zumindest auf dem Kunstmarkt vor allem um die Frage, ob selbstlernende Systeme tatsächlich etwas Genialistisches kreieren können – also etwas, das bis dato originär und ausschließlich dem menschlichen Schaffen zugestanden wurde.

Die Angst, als Künstler*in ersetzbar zu sein, ist nicht neu. Bereits mit der Erfindung von Film und Fotografie und Walther Benjamins berühmtem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*[15] wurde der anhängige Diskurs intensiv geführt. Überhaupt lohnt sich der Blick in Benjamins Ausführungen von 1936, die er mit einem Zitat von Paul Valéry beginnt, das einmal mehr zeigt, dass das gegenwärtige Ausmaß der technologischen Veränderungen eine ähnliche Zäsur für die künstlerische Praxis darstellt wie die Industrielle Revolution, unter deren Einfluss der Lyriker und Schriftsteller sein künstlerisches Schaffen reflektiert: »Die Begründung der Schönen Künste und die Einsetzung ihrer verschiedenen Typen geht auf eine Zeit zurück, die sich eingreifend von der unsrigen unterschied, und auf Menschen, deren Macht über die Dinge und über die Verhältnisse verschwindend im Vergleich zu der unsrigen war. Der erstaunliche Zuwachs aber, den unsere Mittel in ihrer Anpassungsfähigkeit und ihrer Präzision erfahren haben, stellt uns in naher Zukunft die eingreifendsten Veränderungen in der antiken Industrie des Schönen in Aussicht. In allen Künsten gibt es einen physischen Teil, der

13 Murrieta Flores, D. A. (2020): Self-representation and Mimesis in AI Painting. Espace: art actuel. 124.

14 Selbstverständlich gibt es auch im Darstellenden Bereich Künstler*innen, die seit Jahrzehnten mit diesen Technologien experimentieren. Diese Zustandsbeschreibung ist bewusst polemisch formuliert. Sie bezieht sich auf das große Feld der ungenutzten Möglichkeiten und auf die überwiegende Mehrheit der Künstler*innen.

15 Benjamin, Walter (2020): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin.

nicht länger so betrachtet werden kann wie vordem; er kann sich nicht länger den Einwirkungen der modernen Wissenschaft und der modernen Praxis entziehen. Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muß sich darauf gefaßt machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern.«[16] Mit Blick auf den Diskurs der von selbstlernenden Systemen geschaffenen Werke wirken diese Zeilen fast schon unheimlich aktuell.

Benjamins Ausführungen, die sich auf den Verlust der Aura von Kunst durch technische Reproduzierbarkeit im Sinne Adornos konzentrieren, skizzieren die durch die Vermittlung der Apparatur veränderte Produktions- und Rezeptionshaltung.[17] In Bezug auf KI verändert sich das Back End der Produktion aber um einen entscheidenden Schritt mehr, denn die Apparatur ist nicht mehr nur das Medium der Produktion (Fotografie) und/oder Vermittlung (Film), sondern die tatsächlich erschaffende Instanz. Es geht nicht mehr länger um Mimesis, also Abbildung. Es verändert sich ganz konkret die von Valéry als »Invention« beschriebene Genese von Kunst.

1.2. Die Kunst der Sichtbarmachung

Die Angst, ersetzbar zu sein, als Mensch im Vermögen des kreierenden Schöpfers austauschbar zu werden, begleitet technische Innovation und künstlerisches Schaffen vielleicht seit jeher. Sie wird im Kontext von KI aber durch grundsätzliche gesellschaftliche Fragen nach Autonomie und Abhängigkeit verstärkt und gewinnt dadurch ein bisher so nicht dagewesenes Momentum. Die technischen Entwicklungen fordern uns heraus: zunächst im Sinne einer thematischen Aufarbeitung der soziotechnologischen Konsequenzen zwischen Freiheit und Abhängigkeit für unsere Gesellschaften ganz allgemein. Hanno Rauterberg bezeichnet Künstliche Intelligenz als zentrale Leitidee der Gegenwart und attestiert ihr die Veränderung unserer symbolischen Ordnung: »Die neuen Produkte, die smarten Toaster, smarten Häuser, smarten Städte, sind etwas grundlegend anderes als Dampfmaschinen oder der gute alte Otto-Motor. Die Technik von einst mechanisierte das Dasein, und nicht selten machte sie den Menschen zum Rädchen im Getriebe. Hingegen agiert die digitale Technik in einem wolkigen Nichts und zieht weite Teile der Gegenwart eben dort hinein: in eine Sphäre der Unfasslichkeit.«[18]

Diese Sphäre der Unfasslichkeit ist spürbar, denn was KI genau ist, bleibt den allermeisten Menschen unklar, das zeigen bereits Gespräche im persönlichen Umfeld. Selbst technikaffinen Menschen ist häufig überhaupt nicht klar, was sich hinter dem Begriff der Künstlichen Intelligenz genau verbirgt und wie massiv Algorithmen unser Leben bereits bestimmen. Künstlerische Aufarbeitung könnte vor diesem Hintergrund eine immense

16 Valéry, Paul: Pieces sur l'art. Paris (o.J.): 103–104. Zitiert nach Benjamin, Walter (2020): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin. Zitiert nach Walter (2020).

17 Im Umfang dieser Studie kann auf die Begriffsgeschichte sowie den kunsthistorischen Diskurs zu Begriff und Wirkungsweise der Apparatur nur verwiesen werden.

18 Rauterberg, Hanno (2021): Die Kunst der Zukunft. Über den Traum der kreativen Maschine. Berlin. 9.

Verantwortung übernehmen, denn Kunst, um Paul Klees berühmten Aphorismus zu bemühen, »gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«[19]. Diese Fähigkeit der Sichtbarmachung ist gerade in Bezug auf KI nicht hoch genug zu schätzen, vor allem, weil die Technologie extrem mystifiziert wird.

Beginnend mit der Bezeichnung, begleitet die Entwicklung Künstlicher Intelligenzen eine so nie dagewesene Antropomorphisierung, die ihnen einen eigenen Willen und damit von vornherein etwas Unheimliches zuschreibt: »Wo einst Maschinenkörper waren, sind nun Maschinengeister«[20], schreibt Rauterberg weiter. Eine solche Lesart, wie sie Rauterberg anhand seiner Analyse gesellschaftlicher Reaktionsmuster in Bezug auf KI beschreibt, ist nicht ungefährlich, denn sie unterstellt dem maschinellen Lernen, ähnlich wie die Zuschreibung einer Intelligenz, eine unabhängige Handlungsfähigkeit. Kunst als Sichtbarmachung einer Technologie, die nicht zu sehen und für die allermeisten von uns auch noch unverständlich ist, gewinnt somit graduell an Bedeutung: als Diskursraum, als Verhandlungsangebot, als Experimentier- und Forschungshaltung und ja, durchaus auch als Mittel der Aufklärung. Denn durch Kunst wird Zukünftiges erfahr- und Gegenwärtiges verstehbar.

Künstler*innen arbeiten in diesem Sinn »nicht unbedingt mit der neuesten Technik«, sondern daran, »mithilfe dieser über Menschen und politische und soziale Zusammenhänge zu sprechen.«[21] Dieses Zitat von Stefan Kaegi der Gruppe *Rimini Protokoll* bezieht sich auf seine Arbeit *Unheimliches Tal/Uncanny Valley.* Im Mittelpunkt steht hier die Frage nach der Vermenschlichung der Maschine. Das animatronische Double des Autors Thomas Melle tritt an seiner Stelle auf und evoziert Fragen nach der Ersetzbarkeit des Originals durch die Kopie, nach Sprecher*innenrolle und Agenda. »Auf diese Weise wird die Maschine zur Projektionsfläche für eine Zukunft, in der das menschliche Original irgendwann nicht mehr auszumachen ist. Ein solcher Humanoide ist kein industrieller Arbeiter, sondern eine Bezugsperson, wie wir ihr womöglich selbst bald im Altersheim begegnen. Der Autor Thomas Melle wird bei Rimini Protokoll zum Schöpfer seines Ebenbildes. Er gibt die Kontrolle an einen Doppelgänger ab, der ihn verdrängt, über das wechselseitige Verhältnis reflektiert und dieses Nachdenken als vielfach gespaltenen Vorgang Abend für Abend wiederholbar macht.«[22] Zum Einsatz kommt hier aber letztlich keine »echte« KI, sie wird »nur« behauptet. Verhandelt werden so beispielhaft ethische Fragen und gesellschaftliche Konsequenzen einer Anthropomorphisierung von Technik.

Dass vor allem die Anthropomorphisierung der Technologie für die Darstellenden Künste interessant ist, liegt auf der Hand, denn KIs können als körperlose, aber auch als verkörperte Akteure zu Ko-Produzent*innen werden.[23] Dies zeigt sich am augenfälligsten im Bereich Robotik. Hier arbeiten z.B. Iris Meinhardt und Michael Krauss *(Mein-*

---

19 Klee, Paul (1920): Schöpferische Konfession. Berlin.

20 Vgl. Rauterberg (2021): 9.

21 Stefan Kaegie, zitiert nach Koß, Daniela: Diskussionsreflexion. In: Stiftung Niedersachsen (Hg.) (2019): Kultur gestaltet Zukunft. Künstliche Intelligenz in Kunst und Kultur. Hannover.

22 https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/unheimliches-tal-uncanny-valley

23 Wobbeler, Christian (2022): KI-generierte Verfahren in den Künsten – Theater/Performance. In: Catani, Stephanie/Pfeiffer, Jasmin (Hg.): Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste. Berlin 2022. (Die Autorin dankt den Herausgeberinnen für einen Einblick vorab in diese Studie, die im März 2022 im Handbuch erscheinen wird.)

hardt & Krauss) an Fragestellungen der Mensch-Maschinen-Interaktion. In diesem Themenfeld bewegen sich auch die Projekte von *H.A.U.S.* (*Humanoid Robots in Architecture and Urban Spaces*), einem 2014 gegründeten, interdisziplinären Zusammenschluss von Künstler*innen mit Wissenschaftler*innen unterschiedlicher Disziplinen. Die Tänzerin und Performerin Eva-Maria Kraft experimentiert in ihren Choreografien beispielsweise mit humanoiden Robotern und erforscht tänzerisch die unterschiedliche Körperlichkeit von Mensch und Maschine. Das Unterlaufen, das Aus- und Infragestellen der Antropomorphisierung der Technologie und des einschränkenden Dualismus »Mensch oder Maschine« stehen im Zentrum der künstlerisch forschenden Arbeit von *H.A.U.S.* und ihres Gründers, des Forschers Oliver Schürer. In anderen Arbeiten wird z.B. die KI bewusst als Black Box und Maschine ausgestellt, sodass sie die Inszenierung des intelligenten Roboters unterläuft und dekonstruiert.

Während diese Arbeiten die Verschaltung menschlicher und maschineller Körper durch den Einsatz humanoider Roboter beispielhaft thematisieren, geht Marco Donnarumma in seiner künstlerischen Praxis, die mit teils jahrelanger Forschung verbunden ist, noch einen Schritt weiter. So auch in dem Zyklus *7 Configurations. Artificial Intelligence vs Body Politics* (2014-2019), der aus einzelnen Forschungsabschnitten, Tanzperformances und Installationen besteht. Beispielhaft daraus die Arbeit *Eingeweide. A Ritual Of Coalescence For Two Unstable Bodies* (2018 gemeinsam mit Margherita Pevere). Hier verschmelzen Mensch und Maschine durch den Einsatz einer KI-gesteuerten Prothese, die während der Performance in Echtzeit Bewegungen lernen und ausführen kann und den menschlichen Körper so selbst zum Cyborg werden lässt. Es entsteht ästhetisch wie technologisch eine neue Kreatürlichkeit, die Fragen nach Dominanz und Intimität der nichtmenschlichen Interaktion auf den Plan ruft.

In all diesen Arbeiten wird KI nicht einfach als Werkzeug benutzt, sondern immer auch reflektiert.

Die Entmystifizierung der Technologie ist eine Aufgabe, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, denn mit der Lesart eines unheimlichen Geisterwesens, das irgendeinen unbekannten, ja unheimlichen Plan verfolgt, gibt man alle Verantwortung der gesellschaftlichen Einflussnahme endgültig ab.

Aber natürlich nicht an ein mechanisches Geisterwesen, sondern an ein menschgemachtes System maximaler Profitsteigerung und damit an einige wenige wirtschaftliche Akteur*innen. Dabei bietet gerade die künstlerische Praxis ein wesentliches Potenzial, nämlich das der Gestaltung. Denn auch wenn diese diskursive Aufarbeitung der »Sphäre der Unfasslichkeit« wesentlich ist, birgt Machine Learning für das Kunstfeld entschieden mehr Möglichkeiten als die der reinen Sichtbarmachung. Diese Feststellung scheint zunächst banal, aber angesichts der aktuellen Entwicklungen doch zentral zu sein. Denn nicht nur gesellschaftlich, auch künstlerisch lässt sich eine gewisse Ohnmacht angesichts des rasanten Einzugs selbstlernender Systeme in unser aller Leben feststellen. Robert Thielicke fasst in seinem Geleitwort zu einem vom Institut für Innovation und Technik herausgegebenen Themenband zu Künstlicher Intelligenz pointiert zusammen:

»Wie jede Technologie ist auch die Künstliche Intelligenz kein unausweichliches Schicksal. Sie lässt sich gestalten. Umgekehrt bedeutet dies aber auch: Wenn wir sie nicht mitgestalten, tun es andere für uns. Die große Frage lautet daher: Wie soll die-

se Zukunft aussehen? Wohin wollen wir mit lernenden Maschinen und denkenden Robotern?«[24]

Für Künstler*innen bieten sich hier völlig neue Arbeitsfelder, denn Kunst kann ja all das: kritische Reflexion, Sichtbarmachung sowie ganz konkrete Gestaltung. Die Rolle der Künste ist darum in dreifacher Verantwortung gefragt (vgl. Kapitel 3). Durch KIs gesteuerte Systeme produzieren, sie schreiben, komponieren, sie spielen, tanzen und choreografieren und liefern damit auch alternative Entwürfe einer Gesellschaft, die sich der Steuerung durch algorithmische Vorverarbeitung größtenteils völlig unreflektiert aussetzt. Es gibt kein Zurück mehr, aber wie unser Leben zukünftig aussehen soll, das haben wir selbst in der Hand. Wie auch bei der von uns Menschen versursachten Klimakrise gibt es Handlungsoptionen. Wenn wir sie nicht nutzen, dann werden wirtschaftliche Interessen, die in der Selbstzerstörung gipfeln werden, auch weiterhin unser aller Leben bestimmen.

Die Gestaltung von Zukunft ist kein Privileg, sondern eine Aufgabe. Eine Aufgabe, für die es einmal mehr künstlerische Strategien braucht. Denn ohne Sichtbarmachung, ohne alternative Entwürfe und Gestaltungsoptionen werden wir zu eben jenen fremdgesteuerten Technozombies, deren dystopische Vorstellung von *Termininator* zu *Black Mirror* den Diskurs um KI schon lange und zu Recht begleitet.

1.3. Fragestellung

Die alte Frage nach Repräsentation, nach An- und Abwesenden und nach Verortung wird durch KI aktualisiert und völlig neu verhandelt. Dadurch verändern sich nicht nur Produktionsbedingungen, Aufführungspraktiken und Ausbildungsansprüche. Durch den Einzug von KI in die Darstellende Kunst wird ganz allgemein infrage gestellt, was wir unter theatralen oder performativen Praktiken überhaupt verstehen. Christian Wobbeler unterscheidet in seiner Studie zu KI-generierten Verfahren in den Künsten trotz bekannter Interferenzen in »KI und Produktion« und »KI und Performance«.[25] Die Notwendigkeit einer solchen Trennung zeigt, wie vielfältig die Einsatzmöglichkeiten gerade für den performativen Bereich sind. Die Auswirkungen auf Produktion und Rezeption sind je nach Einsatz unterschiedlich. Denn wenn KI mehr als nur das Material generiert, dann hat das auch Auswirkungen auf die Parameter, mit denen wir bisher definiert haben, was Darstellende Künste ausmacht und von anderen Kunstformen unterscheidet.

Wird leibliche Ko-Präsenz beispielsweise, als einer der Kerne theaterwissenschaftlicher Definitionsmerkmale für das Theater, wie sie u.a. Erika Fischer-Lichte[26] in den

24 Thielicke, Robert (2019): Geleitwort. In: Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Technologie/Anwendung/Gesellschaft. Berlin. 6.

25 Wobbeler, Christian (2022): KI-generierte Verfahren in den Künsten – Theater/Performance. In: Catani, Stephanie/Pfeiffer, Jasmin (Hg.): Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste. Berlin 2022.

26 »Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun. Das heißt, die Aufführung ereignet sich zwischen Akteuren und

Diskurs einbrachte, mit einer KI als Akteurin obsolet? Die gleiche Frage stellt sich für den Lifeness-Aspekt, ein Hauptkriterium für die Definition der Performance Art[27]. Auch alle Fragen des Embodiment werden im Fall einer KI als Akteurin neu auf den Plan gerufen. Während für Hans-Thies Lehmann der Körper der Schauspieler*innen noch »das zentrale Theaterzeichen«[28] war, stellt sich diese Frage im Kontext von KI als Akteurin gar nicht mehr bzw. muss völlig neu gestellt werden. KI hat demnach, je nach Einsatz, das Potenzial, die Grundfesten dessen ins Wanken zu bringen, was die Theaterwissenschaft bisher als Aufführungspraxis gekennzeichnet hat. Dies führt zu – über einzelne Produktionen weit hinausreichende – grundsätzlichen Fragen danach, was wir überhaupt als Darstellende Kunst begreifen. Lifeness, Embodiment, Präsenz sind zentrale Begriffe theaterwissenschaftlicher Theorie. Die Perspektive auf diese Verschiebung etablierter Kategorien böte Anlass für eine eigene wissenschaftliche Untersuchung. Für die dieser Studie zugrunde liegende Fragestellung ist hingegen die Feststellung wesentlich, dass die gestaltende Verhandlung eben jener Kategorien durch Künstler*innen bereits ein großes und spannendes neues Handlungsfeld bereithält, deren theoretische Reflexion noch aussteht und ganz eigenes Potenzial besitzt.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten: Künstlerische Praxis ist im Bereich KI als Experimentier- und Reflexionsraum gleichermaßen gefragt. Als Möglichkeit, eine Haltung zu entwickeln, sich Autonomie zu bewahren oder sie mit KI gänzlich zu überwinden. Mit dem Einbezug von KI werden tradierte Kategorien wie Autor*innenschaft und Verkörperung neu auf den Plan gerufen und philosophische, ethische und moralische Fragen adressiert. Wenn es um KI geht, dann geht es immer auch um Beziehungen, Kommunikation und Politik: KIs reproduzieren die gleichen ungerechten Systeme, aus denen die Daten gewonnen werden. In der Konsequenz muss der Datensatz um die Perspektive unterrepräsentierter Gruppen entscheidend erweitert werden, damit die Systeme gleich gut für alle Gruppen funktionieren. KI macht also Einschluss, Ausschluss, Kolonialismus und Rassismus einerseits sehr deutlich, andererseits reproduziert sie diese Mechanismen, wenn sie nicht hinterfragt und gehackt werden. An diese zentrale Problematik anschließend stellt sich die Frage, welche Rolle die Darstellenden Künste gesellschaftlich spielen sollen und wollen. Für die künstlerische Praxis eröffnet sich hier ein riesiges Feld der Möglichkeiten, das langsam auch mehr genutzt wird.

Um dem extremen Unterschied gerecht zu werden, der für Produktionsprozesse wie Aufführungspraktiken zwischen KI als Sujet, als Materiallieferant*in oder als Akteur*in entsteht, ist die Trennung in drei Produktionsweisen ratsam: Arbeiten über KI, Arbeiten von KI und Arbeiten mit KI. Diese Einteilung war für die Genese dieser Studie und die Entwicklung einer Handlungsempfehlung, welche die veränderte Bedarfslage des technischen Mehraufwandes berücksichtigen muss, wesentlich. Gleichermaßen führte die Trennung zu einem Paradox: Für die veränderten Produktionsbedingungen sind zwar

---

Zuschauern, wird gemeinsam von ihnen hervorgebracht.« (Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 47).

27 »Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance.« (Phelan, Peggy (1993): Unmarked. The Politics of Performance. London. 146).

28 Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Berlin. 16.

nur Arbeiten von und mit KI relevant. Gleichwohl lassen sich an Arbeiten über KI aber exemplarisch soziotechnologische Konsequenzen zeigen, die wiederum für die Beurteilung von Möglichkeiten und Verantwortung wesentlich sind. Darum spielen implizit Arbeiten aller Kategorien für die Untersuchung eine Rolle. Für die Bewertung von Mehraufwand und Rahmenbedingungen lag der Fokus explizit nur auf den Arbeiten von und mit KI.

Von der Einteilung unberührt bilden folgende Fragen das rahmende Gerüst für alle untersuchten Arbeitspraktiken: Wie beeinflusst KI die Kunst – und die Darstellende Kunst im Besonderen? Welche Rahmenbedingungen und Bedarfe adressiert die beschriebene Entwicklung für die künstlerische Praxis? An welche Kunstformen knüpft sie an? Welche Förder- und Ausbildungsstrategien im Sinne einer Handlungsempfehlung ergeben sich daraus?

1.4. Forschungsdesign und methodischer Zugang

Im Forschungsdesign dieser Studie wurden unterschiedliche Zugänge verschränkt, die dynamisch ineinandergreifen: In einem ersten Zugriff wurde ein Überblick über den State of the Art der KI-Forschung in den Darstellenden Künsten erarbeitet und über eine Diskursanalyse aufbereitet. Berücksichtigt wurden hierbei Studien aus diversen Fachperspektiven, um dem Themenfeld in seiner soziotechnischen Verflechtung und den weitreichenden Folgen gerecht zu werden (u.a. aus der Intermedialität der Theaterwissenschaft, den Performance Studies, der Informatik und den Medienwissenschaften, der Philosophie, der Soziologie und den Kulturwissenschaften). Ebenso wurden Quellen aus Printmedien (Tageszeitungen und Fachzeitschriften), sozialen Netzwerken oder Fachforen ausgewertet.

In einem nächsten Schritt wurden bestehende nationale Förderprogramme wie AUTONOM (*Fonds Darstellende Künste*), LINK (Stiftung Niedersachsen gemeinsam mit der Volkswagen Stiftung) oder auch die Ansätze der Akademie für Theater und Digitalität (Schauspiel Dortmund) sowie die Ergebnisse von Festivals und Tagungen ausgewertet und fünf Leitfadeninterviews mit Initiator*innen, Beiratsmitgliedern und kulturpolitischen Akteur*innen durchgeführt und qualitativ ausgewertet. Die Ergebnisse wurden mit Blick auf zentrale Anforderungen und zukunftsfähige Rahmenbedingungen reflektiert. Die Berichte aus der künstlerischen Praxis bilden die Basis dieser Studie.[29] Die Auswertung der strukturellen und institutionellen Rahmungen wurde in 20 Expert*inneninterviews mit renommierten Künstler*innen und Wissenschaftler*innen reflektiert, die im Bereich KI und Darstellende Künste arbeiten. Während der gesamten Studienlaufzeit wurden darüber hinaus knapp 30 künstlerische Arbeiten gesichtet.

29 Bedingt durch die COVID-19-Pandemie, die zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Studie keinerlei Aufführungen zuließ, konnten deutlich weniger Produktionen vor Ort gesichtet werden als zunächst geplant. Der Großteil der besprochenen Arbeiten konnte deshalb nur als Aufzeichnung rezipiert werden, ergänzt durch Gespräche mit den produzierenden Künstler*innen.

2. Raus aus dem Dornröschenschlaf: Zur Ausgangslage

Mit Blick auf die bisherigen Ausführungen der beschriebenen zentralen Rolle, die Kunst in Bezug auf das Arbeiten mit selbstlernenden Systemen einnehmen könnte, verwundert es, dass nicht viel mehr Künstler*innen, angetrieben durch ihr Selbstverständnis, Gegenwart auf der Bühne kritisch zu verhandeln, die künstlerische Auseinandersetzung mit KIs vorantreiben. Vor allem, da der geringen Anzahl von KI-Produktionen eine enorme Anzahl von Diskursveranstaltungen gegenübersteht.

So u.a. die Veranstaltung *Politik der Algorithmen – Kunst, Leben, Künstliche Intelligenz* an den Münchner Kammerspielen (2019), *Staging the Digital Age – Theatre in the 21st Century* der Goethe-Institute in Seoul und Peking (2019), das Symposium *ON/LIVE* am FFT Düsseldorf, das Festival *Spieltriebe* am Theater Osnabrück (2019), das Festival *#digitalnatives19* am Volkstheater Wien, *PAD 01. Performing Arts & Digitalität*, der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Darmstadt (2020), die von *nachtkritik.de* und der Heinrich-Böll-Stiftung jährlich ausgerichtete Konferenz *Theater und Netz* (2021) sowie das Jahrestreffen der Dramaturgischen Gesellschaft *Dig It All* (2021).

Die massive Verhandlung von KI in den Darstellenden Künsten als Sujet zeigt, wie wesentlich die Thematik gerade auch für diese künstlerische Praxis ist und dass die Szene sehr wohl großes Interesse an der thematischen Auseinandersetzung hat. Das kreative Potenzial der Technologie findet aber noch zu wenig Anwendung. Während in der Musik, der Literatur und vor allem in der Bildenden Kunst in den letzten Jahren deutlich zunehmend KI-basierte Verfahren eingesetzt werden, ist das Feld der Aktiven in der Darstellenden Kunst in Deutschland, Österreich und der Schweiz überschaubar. Und das hat Gründe, die wir uns im weiteren Verlauf detailliert ansehen werden.

Im deutschsprachigen Raum schien in den letzten Jahren ein Abwehrmechanismus vorzuherrschen. Mutmaßlich hat diese Abwehr auch mit der Angst zu tun, dass digitale Performance Art im Allgemeinen den Kern dessen, was Theater vermeintlich ausmacht, infrage zu stellen scheint und eines der wichtigsten Kriterien der Abgrenzung der Darstellenden Künste zu anderen Kunstformen nicht mehr greift: die Liveness.

Dass das Erleben der Unmittelbarkeit der künstlerischen Aktion nicht nur durch leibliche Ko-Präsenz hergestellt werden kann, ist eigentlich ein alter Hut. Und dennoch, während gerade die Darstellenden Künste sonst für progressive Arbeitsweisen, für Wagnisse und die praktische Hinterfragung des vermeintlich Vorgeschriebenen stehen, wurde der Einsatz inzwischen weit verbreiteter technologischer Anwendungen großteilig gemieden. Das Theater versuchte, könnte man etwas überspitzt formulieren, mehrheitlich irgendwie in den Dornröschenschlaf hinter den Vorhang zurückzufinden. Dabei stellt Ulf Otto in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Algorithmen des Theaters* sehr treffend fest: »Aufführungen, von denen es einst hieß, sie spielten sich vor Ort in sich entziehender Gegenwärtigkeit und leiblicher Anwesenheit ab, sind inzwischen immer schon verlinkt und geliked, getaggt und geflaggt, überschattet von einem digitalen Double, welches Publika, Perzeptionen und Reaktionen neu ordnet und unauflöslich mit dem Ding an sich verbunden ist. Die Herausforderungen, vor die der Algorithmus das Theater stellt, reichen insofern tiefer als bis zu seiner Inszenierung auf der Bühne. Sie betreffen die Sache selbst, nicht nur ihre Ästhetik, also Fragen der Institution, der Organisation und der Repräsentation, und sie treten

häufig gerade dort auf, wo die Technik nicht sichtbar ist.«[30] Da ist sie wieder, die Frage nach der (Un-)Sichtbarkeit der Technologie, ebenso wie die Feststellung, dass wir in einer postdigitalen Gesellschaft leben, in der die »Digitalisierung« nicht etwas ist, das in Zukunft geschehen wird und irgendwie passiv über uns kommt, sondern ein aktiver Prozess ist, den wir alle jeden Tag beeinflussen und der längst zu einer digitalen Gesellschaft und damit zu Digitalität geführt hat. Adressiert wird damit beides, sowohl eine »digitale Kultur«[31] als auch eine »Kultur der Digitalität«[32]. Denn es geht eben nicht nur um die Digitalisierung von Theater im Sinne des Einsatzes von immer mehr (und immer neuen) digitalen Tools, sondern um die ganz grundsätzliche Anerkennung und Diskussion von Digitalität als kultureller Praxis. »Digitalität meint also diese Revolution unserer gesamten Lebensweise, unserer Arbeitswelt, unserer Denkformen und gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen Organisationsformen – mithin unserer Erzählformen, Spielformen, auch unserer Konflikte – durch die Digitalisierung.«[33]

Der Begriff »postdigital« rekurriert bereits auf die kritische Reflexion dieser Verflechtungen, auf soziotechnische Wechselwirkungen sowie die daraus folgenden gesellschaftlichen Implikationen. Felix Stalder bestimmt in seiner Analyse der Entstehung einer Kultur der Digitalität 2016 den Begriff des Postdigitalen noch als einen zwingend an die »Medienkunst und deren Technikfixierung« gebundenen Terminus, um überhaupt »als Gegenposition lesbar zu werden«[34]. Umso verwunderlicher ist es vor diesem Hintergrund, das Theater als eine letzte Bastion des »echten« Lebens erhalten zu wollen.

Einerseits scheint die Vorstellung verlockend, unserer postdigitalen Gesellschaft zumindest für einen Abend entkommen zu können, das Smartphone (endlich) gezwungenermaßen ausschalten zu dürfen und alle Sinne, die den ganzen Tag durch digitale Medien zerstreut werden, nun auf eine menschliche Livedarstellung zu fokussieren. Andererseits ist dieser Fluchtimpuls natürlich hochgradig entlarvend für eine Gesellschaft, die auf permanente Innovation setzt und der im »Höher, Schneller, Weiter« langsam die Luft auszugehen droht.

Die Konsequenzen der Ignoranz der Digitalität im Theater sind für die Bedeutung desselben aber ungleich dramatisch. »Es würde seine Kernkompetenzen aufgeben, wenn es den Menschen in diesem radikalen Umbruch nicht zum Gegenstand seiner Kunst machen, diese Konflikte in Erzählungen und Ästhetiken nicht reflektieren, wenn es die digitalen Mittel nicht benutzen und in künstlerischen Kontexten umwidmen, sie hacken und sich so von ihnen emanzipieren würde«[35], resümiert Anja Nioduschewski in ihrem sehr lesenswerten Text *Der Code als Kultur*. Dies gilt ganz besonders für den Bereich der Künstlichen Intelligenz als der Technologie, die unser Leben bereits so allumfassend verändert hat und dies weiter tun wird. Denkt man die Verweigerung des praktischen Einbezugs

30 Otto, Ulf (Hg.) (2020): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin.8.
31 Allert, Heidrun/Asmussen, Michael/Richter, Christoph (Hg.) (2017): Digitalität und Selbst. Interdisziplinäre Perspektiven auf Subjektivierungs- und Bildungsprozesse. Bielefeld: 9.
32 Stalder, Felix (2016): Kultur der Digitalität. Berlin. 10.
33 Nioduschewski, Anja (2019): Der Code als Kultur. In: Theater der Zeit, 2019/12, Berlin. 11.
34 Stalder (2016): 20.
35 Nioduschewski (2019): 11.

von selbstlernenden Systemen konsequent weiter, dann ginge es nicht mehr um die Frage der gesellschaftlichen Relevanz dieser Kunstform. Es handelte sich regelrecht um einen Rückzug aus der Gegenwart. Statt die wichtige Stimme der Darstellenden Künste in die rasanten Entwicklungen – dieser unsere ganze Gesellschaft verändernden Technologie – einzubringen, ist ein praktisches Ausklammern einer Technologie zu beobachten, die unser aller Leben bereits massiv bestimmt und zunehmend bestimmen wird. Statt also die Zukunft aktiv mitzugestalten, findet eine rückwärtsgewandte Flucht in die analoge Wellnessoase des ewig Gestrigen statt. Kay Voges betont mit Blick auf die Konsequenz dieser Haltung zu Recht: »Wichtig ist, nicht den Anschluss zu verlieren und das Feld anderen zu überlassen, sondern Theater mit den neuen technischen Möglichkeiten zu gestalten, zu experimentieren und auch einmal ein Scheitern zu riskieren.«[36]

Die Flucht hinter den Vorhang ist keine Option, ein Zurück ist längst nicht mehr möglich. Es geht darum, wie es weitergehen wird.

2.1. Kunst und KI oder: Warum das Rad nicht neu erfunden werden muss

Um die Frage des »Von hier wie weiter?« sowohl diskursiv als auch gestaltend bearbeiten zu können, ist eine Positionsbestimmung ratsam, denn es gibt nicht nur eine rein technologische, sondern eine kunsthistorische Tradition, an die anzuknüpfen Ressourcen sparen und Wissen transformieren kann. Eine umfassende kunsthistorische Aufarbeitung würde den Rahmen dieser Studie allerdings sprengen, darum werden im Folgenden eher schlaglichtartig einzelne Entwicklungen adressiert.

2.1.1. Blick in die Historie der Medienkunst

Die Bildende Kunst bietet vor allem im Bereich der Medienkunst diverse Diskurse, Praktiken und ganz konkrete Projekte, die auch für den darstellenden Bereich eine spannende Grundlage bilden können.

Bereits in den 1950er Jahren entstanden erste künstlerische kybernetische Arbeiten. Gordon Pask, der als der Schöpfer des ersten Computerkunstwerkes gilt, entwickelte mit Robin McKinnon-Wood zwischen 1953 und 1957 ein reaktives System fürs Theater, *Musicolour*, das auf seiner kybernetischen Arbeit beruhte, die er interessanterweise bereits damals als »learning machines« bezeichnet hatte.[37]

Nam June Paik schuf dann 1965 mit dem Robot K-456 einen (nach eigenen Aussagen) »ersten nichtmenschlichen Actionkünstler«[38]. Auch die Arbeiten der Gruppe *Experiments in Art and Technology,* die 1967 von Billy Klüver und Robert Rauschenberg als Nonprofitorganisation und Verein gegründet wurde, lohnen aus heutiger Perspektive

---

36 Koß (2019): 117.

37 Die Maschine reagierte auf den Input von Klang mit dem Output visueller Effekte. Je nach Input veränderten sich diese während eines Konzertes. Auch die Bild-Klang-Beziehung wurde im Verlauf weiter modifiziert. Die Veränderung der Effekte und die Modifikation des Systems beschrieb Pask als lernende Einheit. Vgl. URL: http://iasl.uni-muenchen.de/links/GCA-II.3e.html#Musicolour [03.02.2022]. Vgl. auch Dreher, Thomas (2016): Kybernetik und die Pioniere der Computerkunst. URL: https://dreher.netzliteratur.net/4_Medienkunst_Kybernetik.html [14.10.2021].

38 URL: http://www.medienkunstnetz.de/werke/robot-k-456/ [14.10.2021].

einen genaueren Blick, da die Absicht, die Kollaboration von Künstler*innen, Ingenieur*innen und Industrie zu fördern, natürlich nach wie vor hohe Aktualität besitzt und der Aufbau des interdisziplinären Netzwerkes durchaus als wegweisend gesehen werden kann. Ausgangspunkt dafür war eine gemeinsame Performance-Serie aus dem Jahr 1966, *9 Evenings: Theatre and Engineering*, die man auch als künstlerische Forschung beschreiben würde: »9 Evenings was the first large-scale collaboration between artists and engineers and scientists. The two groups worked together for 10 months to develop technical equipment and systems that were used as an integral part of the artists' performances. Their collaboration produced many ›firsts‹ in the use of new technology for the theater, both with specially-designed systems and equipment and with innovative use of existing equipment.«[39]

Auch in Deutschland gibt es eine Geschichte digitaler Performance Art. Historische Aktualisierungsmöglichkeiten bietet z.B. der unter dem Titel *Theater und Medien* geführte Diskurs der 1990er Jahre, in dem das Verhältnis von Theatralität und Technizität breit diskutiert wurde.[40] Auch hier ging es nie darum, das Analoge gegen das Digitale in Stellung zu bringen. Der »unterkomplexe[n] Entgegensetzung von Theater und Medien, Liveness und Reproduktion, Technischem und Sozialem etc.«[41] gilt es auch in einer Aktualisierung der Diskussion entgegenzuhalten, dass alle Fragen nach Digitalität immer auch politische Fragen sind. Martina Leeker arbeitet in mehreren Studien sehr interessant heraus, dass das Verhältnis von Algorithmen und Performances als Teil der »Technikgeschichte des Menschen«[42] gesehen werden muss. »In Performances mit und durch Technik wird diese nie einfach nur genutzt. Vielmehr werden kollektive Notlagen und Umbrüche aufgefangen und mit ihnen umgegangen, Menschliches und Technisches re-designed und an der Konstruktion sozio-technischer Ensembles mitgewirkt.«[43]

Vor allem im Bereich Tanz und Choreografie wurde schon in den frühen 1990er Jahren sehr konkret an dem Einbezug digitaler Systeme gearbeitet. Beispielsweise in dem Projekt *Improvisation Technologies* von William Forsythe. 1994 entwickelte er gemeinsam mit dem Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe eine interaktive Improvisationstechnologie, eine Art »digitale Tanzschule«[44], die als CD-ROM erschien.

Das 2009 gestartete zweijährige Rechercheprojekt *Inside Movement Knowledge*[45], eine Kooperation unterschiedlicher niederländischer Forschungseinrichtungen, bietet in seiner Dokumentation und der Publikation *Notion* einen umfassenden Einblick in historische und zeitgenössische choreografische Praktiken und konzentriert sich auf

---

39 URL: https://monoskop.org/9_Evenings:_Theatre_and_Engineering [14.10.2021].

40 Vgl. Otto (2020).

41 Vgl. ebd. 9.

42 Leeker, Martina (2001): Theater, Performances und technische Interaktion. Subjekte der Fremdheit. Im Spannungsgefüge von Datenkörper und Physis. In: Schneider, Gendolla, Spangenberg, Schmitz (Hg.): Formen interaktiver Medienkunst. Frankfurt a.M. 2001. O. S.

43 Leeker, Martina (2020): Algorithmen in Performances. Umdeutungen, Verbergungen, Ver/Meidungen, Verharmlosungen in der Begegnung von Ingenieurswissen und künstlerischen Experimenten. In: Otto, Ulf (Hg.): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin. 14–15.

44 URL: https://zkm.de/de/publikation/william-forsythe-improvisation-technologies-0. [14.10.2021].

45 URL: http://insidemovementknowledge.net/ [28.01.2022].

eine ähnliche Frage: Wie kann man körperbasiertes Bewegungswissen transformieren und weitergeben? Die Transformation von Wissen in einen digitalen Wissensspeicher durch die Zusammenarbeit ganz unterschiedlicher wissenschaftlicher Perspektiven ist noch immer hoch aktuell und der Blick in die Dokumentation gerade für das Arbeiten mit KI überaus gewinnbringend. Die Frage, wie man Bewegungswissen mit und durch neue Technologien teilen kann, bleibt dabei zentral. Durch den Einsatz von z.B. Movement-Tracking und Sequenzierungen wurde der Versuch unternommen, Choreografien und sehr spezifisches Wissen einerseits festzuhalten und andererseits zugänglich für andere Disziplinen zu machen. Technologie wurde zur Dokumentation, aber auch zur Transformation von Wissen benutzt. Die Digitalisierung dieses »Körperwissens« ist aus vielen Perspektiven spannend. Einerseits, weil es der Versuch der Archivierung einer Praxis ist, die in erster Linie durch ephemere Momenthaftigkeit geprägt ist, andererseits, weil durch die Digitalisierung eine neue digitale Kunst entsteht, die Wissen nicht nur speichert, sondern in eine neue digitale Bewegungskunst transformiert.

2.1.2. Blick in die Historie der interaktiven Kunst

Mindestens genauso relevant wie ein Blick auf die Entwicklung der Schnittstelle von Kunst und Technologie ist die Kenntnis der Historie interaktiver Kunst, ausgehend von der Performance Art der 1960er Jahre. Hier überlagerten sich darstellende Praktiken mit solchen aus der Bildenden Kunst zu einer performativen Praxis, die so die entsprechenden Zuschreibungen – sowohl in Bezug auf die bekannten künstlerischen Gattungen (und ihre Trennung in z.B. Bildende Kunst, Malerei, Bildhauerei versus Darstellende Kunst) als auch hinsichtlich der Rollen von Künstler*innen und Zuschauer*innen – grundlegend infrage stellte.

Im Rahmen der entstandenen Action Art mit Happenings und Fluxus von Künstler*innen wie (u.a.) Allan Kaprow, George Brecht, John Cage, Joseph Beuys und später Marina Abramović wurde das klassische Verhältnis von Zuschauer*in und Künstler*in aufgekündigt und der Handlungsrahmen von beiden erheblich erweitert. Das Ergebnis waren sogenannte *Offene Kunstwerke*, wie z.B. John Cages berühmte Komposition *4'33*, die erst durch die Geräusche des Publikums entsteht.

Der Einfluss der Performance-Kunst führte zu einer Vielzahl an Post-Studio-Praktiken in einem Teilbereich, der immer hybrider wurde (und sich vermehrt jeder Gattungszuschreibung entzog). Dies veränderte auch die Arbeitsweise für Theater und Schauspieler*innen. Es entstand eine neue Theaterform, die alle klassischen Aufführungssituationen hinterfragte. Die Thematisierung des theatralen Rahmens ließ die Gegensätze wie Fiktion und Wirklichkeit, Bühne und Zuschauerraum brüchig werden. »In performativen Anordnungen, in denen es eine deutliche Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum ebenso wenig gibt wie die klare ontologische Unterscheidung zwischen wirklicher und fiktionaler Welt, wird sich nicht nur die (immer auch körperliche) Präsenz der Akteure intensivieren, sie wird auch auf den Zuschauer zurückwirken. Denn der Zuschauer ist dann nicht mehr ein sich im Dunkeln versteckender Konsument oder Voyeur, sondern ein – ebenfalls körperlich – Anwesender, der selbst, wenn auch nicht auf gleichberechtigte Weise, auf den theatralen Vorgang Einfluss nimmt.«[46] Diese veränderte Perspek-

46 Rebentisch, Juliane (2013): Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung. Hamburg. 73.

tive auf die Zuschauendenposition als aktive (Mit-)Gestalter*in der Situation legte die Grundlage zur weiteren Entwicklung partizipativer Kunstpraktiken und deren Ausdifferenzierung. In den 1980er Jahren etablierte sich für partizipative Kunstformen, die computergestützt auf Zuschauer*innenreaktionen zielten, der Begriff »interaktiv«. Eine berühmte Vertreterin dieser Epoche ist die US-amerikanische Künstlerin Lynn Hershman Leeson. Mit ihrem Projekt *Lorna* von 1983 schuf sie das erste interaktive Videokunstwerk, bei dem die Zuschauenden über die Auswahl von Einrichtungsgegenständen den Ausgang der Geschichte der agrophoben Protagonistin bestimmen können.[47]

Bei interaktiven Theaterformaten gestalten die Zuschauer*innen die Handlung durch das eigene Agieren und Interagieren mit den Künstler*innen mit. Dramaturgisch bedeutet das, dass die Künstler*innen Emotionen und Handlungen der Teilnehmer*innen im Vorfeld antizipieren müssen, um einen Abend die notwendige Rahmung und Handlungsoptionen geben zu können.

Hier ergibt sich eine interessante Analogie zu Machine Learning, bei dem die Berechnung der wahrscheinlichsten Lösung das Ziel ist. Es geht in diesem Sinne (ganz ähnlich wie bei interaktiven Theaterformen) um die Vorhersage möglicher Settings. Dass die Entwicklung dieser Art des mathematischen Denkens in den 1960er Jahren letztlich parallel zur Entstehung interaktiver Theaterformate verlief, ist kein Zufall. Die Theatergruppe *machina e*X[48] beispielsweise nutzt heute die Wenn-dann-Logik aus Computerspielen und überträgt sie in immersive Spielesettings auf der Bühne. Andere Interaktionsszenarien der Darstellenden Kunst beruhen auf sehr ähnlichen Prinzipien wie das Training von lernenden Systemen: Die Zuschauer*innen müssen erst einmal Fragen beantworten, etwas von sich preisgeben und werden später damit konfrontiert, was man alles von sich preisgegeben hat.[49] In interaktiven Settings werden die Zuschauenden zu Teilnehmenden, deren eigene Aktionen die Handlung entsprechend beeinflussen. Ohne ihren Input stagniert das System.

Beispiel: The Agency

Interaktivität und die daraus folgende Immersion, also das Eingesogensein der Zuschauer*innen in die Performance, finden sich auch in aktuellen Beispielen wie den Arbeiten der Gruppe *The Agency*.

Arbeiten von Gruppen wie *The Agency* arbeiten nach diesem immersiven Prinzip des Eingesogenseins. Im Zentrum stehen »subversive Handlungsmöglichkeiten (*agency*) unter den Bedingungen des Post-Digitalen: Wie bilden sich unser Begehren, unsere Gefühle, unsere Identitäten und politische Bewegungen im post-digitalen Zeitalter? Und wie ist es unter diesen Bedingungen möglich, counter-emotions, counter-identities, Gegenbewegungen, zu erschaffen? Die künstlerischen Arbeiten greifen neoliberal konnotierte Formate (wie zum Beispiel das Coaching) und deren ästhetische Strategien wie Branding und Corporate Identity auf, überdrehen die darin institutionalisierten Technologien des

---

47 URL: www.lynnhershman.com/lorna/ [03.02.2022].

48 URL: https://www.machinaex.com/ [14.10.2021].

49 Diese Überlegungen beruhen vor allem auf einem Gespräch mit Stefan Kaegi, der im Interview vorschlug, die Geschichte des Theaters als Geschichte der Künstlichen Intelligenz zu lesen, da das Antizipieren von Emotionen im Theater dem Programmiervorgang einer KI so ähnlich sei.

Selbst kritisch affirmativ – und ringen um ein utopisches Potenzial aus quer-feministischer Perspektive.«[50] Ein Beispiel dafür ist ihre Produktion *Medusa Bionic Rise*, die den neoliberalen Optimierungswahn als interaktives Lifesetting ausstellt und Gegenwartsanalyse mit Zukunftsvisionen verbindet, ohne in stumpfe moralische Belehrungen abzurutschen, da die Zuschauenden wie die Performer*innen Teil der Struktur und des Problems sind. Auch wenn hier keine KI eingesetzt wird, sind die Arbeiten durch die Nachahmung des Prinzips des maschinellen Lernens im Kontext dieser Studie interessant. Hier geht es vor allem um die Demokratisierung einer Technologie durch die Ausstellung des zugrunde liegenden Prinzips von Machine Learning. So kann eine komplexe Technologie auch von Laien verstanden werden.

Die Arbeit von *The Agency* bewegt sich mit Bezug auf die hier vorangestellte Einteilung im Grenzbereich. Es wird zwar das Prinzip von Technologien sehr anschaulich, aber es entfällt der Mehraufwand des tatsächlichen Codings und damit auch ganz entscheidend die interdisziplinäre Übersetzungsleistung.

2.1.3. Blick in die Historie der interdisziplinären Kunst

Lernwerte hierfür bieten vor allem internationale Arbeiten aus dem Schnittstellenbereich Kunst und Technologie. Eine spartenübergreifende Zusammenarbeit und die Kompliz*innenschaft[51] mit anderen Disziplinen ist dabei die Voraussetzung für eine erfolgreiche technologische Kunstpraxis.

Beispiel: Ars Electronica

Dass eine Trennung der Sparten in diesem Feld immer schwieriger und vor allem auch fragwürdiger wird, zeigt nicht zuletzt der Blick auf Festivals wie die *Ars Electronica* in Linz.

Hier werden seit Langem Arbeiten der ganzen Bandbreite mit, von und über KI gezeigt und diskutiert, und das immer im Kontext gesellschaftlicher Entwicklung. Auch hier wird jährlich deutlich, dass die performativen Künste international schon deutlich weiter sind, als Arbeiten aus dem deutschsprachigen Raum vermuten lassen. Dass dieses Festival in Österreich stattfindet, zeigt – ähnlich wie die jahrelange künstlerische Forschung an deutschen Institutionen wie z.B. dem Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe ebenso wie die genannte Dichte diskursiver Formate an deutschen Bühnen und auf Festivals –, dass das Bewusstsein für diese Entwicklung sehr wohl vorhanden ist, die Praxis hierzulande aber erst langsam anfängt zu wachsen.

Allein ein Blick auf die Diskussionsrunden, Ausstellungen und internationalen Projekte der Ausgabe 2021 der *Ars Electronica* unter dem Motto *New Digital Deal* belegen eindrücklich, dass KI-Arbeiten, vor allem aus dem Bereich Robotik und Machine Learning, eine Vielzahl spannender Möglichkeiten für Künstler*innen bieten und die Genregrenzen sich aufgelöst haben. Außerdem wird hier die Bandbreite an Einsatzmöglichkeiten deutlich, die von Deepfake-Drag-Kabaretts[52] über sich analog zu Körperdaten von 2D

---

50 URL: https://www.postpragmaticsolutions.com/about [14.10.2021].

51 Ziemer, Gesa (2013): Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld.

52 URL: https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/de/journey-chat-zizi-show/ [14.10.2021].

zu 3D wandelnden Soft-Robotern[53] bis hin zu interaktiven VR-Opern reichen[54], um hier nur einige wenige Beispiele zu nennen.

Der Fokus der Ausstellung 2021 im *Ars Electronica Center* lag darüber hinaus auf dem Verhältnis zwischen Mensch und Maschine.[55] Die Mischung aus euphorischer Aufbruchsstimmung, bezogen auf die Möglichkeiten, die KI als Werkzeug bietet, und den dystopischen Zukunftsbildern, die eine fehlende Auseinandersetzung mit den Auswirkungen technologischer Entwicklungen zur Konsequenz hat, zieht sich wie ein roter Faden durch die ausgestellten Arbeiten.

Die *Ars Electronica* trägt den Entwicklungen, den Visionen, Erwartungen und Ängsten im Kontext von Kunst und KI mit einem ganzen Forschungszweig Rechnung, dem *European ARTificial Intelligence Lab* (AI Lab), »einer kreativen Zusammenarbeit zwischen wissenschaftlichen Institutionen, Ars Electronica und kulturellen Partnern in ganz Europa, die Wissenschaft und digitale Kunst miteinander verbindet«.[56]

Solche internationalen Festivals geben der Historie technologischer (Darstellender) Kunst ebenso wie dem ganzen Feld der Künstler*innen, die an der Schnittstelle von Kunst und Technologie arbeiten, mehr Sichtbarkeit. Dieser Faktor ist nicht hoch genug zu schätzen, denn das Problem für viele Künstler*innen, die neu an dieser Schnittstelle tätig sind oder zukünftig hier arbeiten möchten, ist vielleicht weniger Ignoranz als schlichte Unkenntnis von Bestehendem. Explizite Festivals für performative KI-Kunst in Deutschland wären weitere zu begrüßende Bausteine, um zu vernetzen und voneinander zu lernen.

2.2. Wachgerüttelt: Warum es mehr braucht als eine Diskursmaschine

Sich wortwörtlich vernetzt und voneinander gelernt haben Künstler*innen seit dem Ausbruch der COVID-19-Pandemie zwangsläufig. Wie ein Schleudersitz hat die Pande-

---

53 URL: https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/en/cartesian-shell/ [14.10.2021].

54 Beispielhaft für ein Arbeiten jenseits von Spartendenken, das aus der Vielzahl der Möglichkeiten ein ganz neues Setting kreiert, ist die Arbeit von *M.A.R.S.* (Music Art Research Science), die auf dem Festival 2021 mit dem Projekt *Speculum Maius* (*The Great Mirror*) vertreten waren. Das multidisziplinäre Team aus Künstler*innen, Kurator*innen, Designer*innen, Ingenieur*innen und Wissenschaftler*innen beschreibt die eigene Arbeitsweise so: »By creating connections and collaborations, sharing knowledge and ideas, encouraging critical thinking, creativity; and innovation, *Studio M.A.R.S.* is dedicated to the inquiry of art, design, science, technology, and their influence on global contemporary attitudes.« Für die Oper *Speculum Maius* (Der große Spiegel) wurde VR-Technologie mit Live-Performance verschaltet. Auf der technischen Basis von Multiplayer-Gaming-Strukturen waren mehrere Zuschauerkanäle parallelgeschaltet. »Entstanden ist so eine partizipative, immersive Live-VR-Oper, in der das Reale und das Digitale nahtlos miteinander verschmelzen. Durch die Verwendung von Spielstrukturen als dramaturgische Richtlinien wird eine Reflexion über unser Zusammenleben in einer Gesellschaft und unsere moralischen Beziehungen angeboten. *Speculum Maius* untersucht die Art und Weise, wie Technologie die Menschheit formen und Gesellschaften verändern kann, wie sie sich auf persönliche Beziehungen auswirkt und worin der Unterschied zwischen von Menschen geschaffenen und natürlichen Umgebungen besteht«, so die Beschreibung des Projekts. https://www.thestudiomars.com/speculummaius

55 URL: https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/de/touring-the-ai-lab/ [14.10.2021].

56 URL: https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/de/ailab/ [14.10.2021].

mie und die damit verbundenen monatelangen Schließungen aller Kulturorte und das grundsätzliche Kontaktverbot Künstler*innen durch- und teilweise vielleicht wachgerüttelt. Denn die Abstandsregeln zwangen Künstler*innen alternative Wege zu ihrem Publikum zu finden und digitale Möglichkeiten zu testen, die es natürlich schon lange gab. Im Ergebnis ist das Feld der digitalen Formate nun im Vergleich zu 2019 erheblich gewachsen. Dies zeigt auch die aktuelle Studie von Aron Weigl und Veronika Ehm »Regionale Perspektiven aus der Krise. Arbeit und Förderung der Freien Darstellende Künste in Zeiten von COVID-19« für den *Fonds Darstellende Künste*.

Die Konsequenzen für Produktions- und Fördermöglichkeiten sind entsprechend groß und extrem unterschiedlich. Denn ein Theaterabend auf Zoom hat nichts mit Virtual Reality und das Streamen von Live-Veranstaltungen noch nichts mit digitaler Kunst zu tun. Wie wichtig nicht nur technische Kenntnisse, sondern ein ganz anderer Zugriff auf die Dramaturgie für digitale Formate ist, kann man sich nicht diskursiv erschließen. Erst im eigenen Experimentieren, Scheitern, Neuversuchen und Ausprobieren lässt sich ermessen, welche Expertise, welche Ressourcen, welche neuen Formate es eigentlich braucht. Dass es auch in der Vergangenheit schon eine Vielzahl diskursiver Veranstaltungen im Themenfeld performativer Kunst und neue Technologien gab, ist toll. Was bisher gefehlt hat, ist die Einsicht, dass sich dieser Weiterentwicklung nicht mit den altbekannten Strukturen begegnen lässt. Und zwar weder in Bezug auf die künstlerische Praxis selbst noch im Kontext der etablierten Förderungen. Die Diskursmaschine Theater hat großartige Arbeiten über KI ermöglicht und wird das hoffentlich weiterhin tun. Das langsam wachsende Feld der Arbeiten von und mit KI aber ist dasjenige, das tatsächlich eklatante Veränderungen bewirken wird. Veränderungen u.a. der Sehgewohnheiten, der Formate, der Formsprachen und Dramaturgien. Diesen Veränderungen gilt es Rechnung zu tragen.

Gerade weil die Produktionsbedingungen so unterschiedlich sind, sei hier noch einmal betont, dass der Fokus dieser Studie ausschließlich auf den Potenzialen des Einsatzes von Künstlicher Intelligenz liegt.

Die Konsequenzen für eine neue digitale Kunst im darstellenden Bereich in einer allgemeineren Perspektive werden in anderen Studien ausführlich besprochen (vgl. dazu die ebenfalls für den *Fonds* entstandenen Studien »Mehr als Partizipation. Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste« von Svenja Reiner und Henning Mohr sowie die Studie »World-Building. Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen« von Kai van Eickels, Laura Pföhler und Christoph Wirth) und können hier nur kurz erwähnt werden.

Auch hier zeigt sich, dass der Diskurs nicht isoliert von einer neuen technologischen Praxis und Arbeitskultur im Theater stattfinden kann. Denn nur durch den praktischen Einsatz der Technologie können alternative Anwendungsmöglichkeiten entwickelt, neue Formsprachen und reale Fiktionen fernab von wirtschaftlichem Interesse entstehen, die für unsere Gesellschaft in Zukunft wesentlich sein werden, denn sie sind ein Weg, die bereits beschriebene Ohnmacht angesichts der umwälzenden KI-Entwicklungen in einen Zustand der bewussten Gestaltung zu überführen.

Interessant wird es, wenn die Technik nicht nur als Werkzeug der Nachahmung genutzt wird, z.B. wenn eine KI im Stil von Beethoven komponiert, sondern sich diskursive Elemente mit spielerischen Experimenten mischen. So entstehen im besten

Fall neue und inspirierende »sozio-technische Ensembles«[57], denn inhaltliche Reflexion und technischer Einsatz sind in der performativen Praxis untrennbar miteinander verbunden[58]. Dies zeigen unter anderem auch die vom *Fonds Darstellende Künste* im Programm AUTONOM geförderten Arbeiten in einer beeindruckenden Bandbreite an Formsprachen und Zugängen. Viele der Arbeiten machen die Technologie, die so massiv unser Leben verändert, konkret erfahrbar. Ein Beispiel hierfür ist das Projekt *SystemFailed* der Gruppe *ArtesMobiles*, das sich mit Herrschaftsstrukturen im »smarten« Zeitalter beschäftigt. Hier werden »algorithmische Regierungstechniken spielerisch erfahrbar gemacht und die kritische Auseinandersetzung mit dem Überwachungskapitalismus angestoßen. In der Performance wird untersucht, wie Künstliche Intelligenz – also statistisches Auswerten, maschinelles Lernen und Computer Vision – unser soziales Verhalten beeinflusst. Drei Performerinnen und ein selbst entwickeltes AI System, das durch bewegtes Licht und Projektionen repräsentiert wird, stehen dem Publikum gegenüber.«[59] Auch in Jascha Viehstädts *Deep Dance*, einer Choreografie, geschaffen von einem neuronalen Netzwerk, trainiert und ausgeführt von internationalen Künstler*innen, geht es um das Schaffen von Zugänglichkeit zur Technologie. Die Choreografie aus strikten Bewegungsabläufen lässt in ihrer strengen Einfachheit die dahinterliegenden Regeln und Wirkungsweisen von Machine Learning erahnen und bietet die Grundlage zur Auseinandersetzung mit den auf die Technologie projizierten Erwartungen. Auf der zum Stück gehörenden Homepage ist der Datensatz zu sehen, der als Audiotranskript den Tanzenden die auszuführenden Bewegungen quasi »ins Ohr flüsterte«. Die Dokumentation bietet einen spannenden Einblick in die Übersetzungsvorgänge und schafft so einmal mehr einen sinnlichen Zugang zu einer sonst hermetisch wirkenden Rechenleistung.[60]

Das Ausmaß der Auswirkungen, aber auch der neuen Möglichkeiten verdeutlicht ebenfalls die Arbeit *Life; eine DNA Engine* der Gruppe *OutOfTheBox*[61], in der die Verschränkung von KI und Genetik ausgelotet und mögliche Konsequenzen eines KI-basierten Gesundheitssystems durch das Publikum in einer gamifizierten Simulation getestet werden. Diese drei kurzen Beschreibungen der über 20 geförderten Produktionen des Sonderprogramms zeigen bereits exemplarisch, dass die große Chance der Kunst auch in der spielerisch-sinnlichen Erfahrbarkeit von Komplexität liegt. Einmal mehr wird so sichtbar: Es sind nicht die KIs, die unser Leben steuern. Sie besitzen keinen eigenen Willen. Es ist, wie beschrieben, die willenlose Auslieferung an ein menschengemachtes System, das nach neoliberalen Regeln der wirtschaftlichen Verwertungslogik funktioniert und unsere Handlungen entsprechend steuert. In diesem System gibt es schon jetzt große Gewinner*innen und große Verlierer*innen. Es ist höchste Zeit aufzuwachen. Künstlerische Praxis ist darum mehr denn je als gestaltende Instanz gefordert. Neue Praktiken und

---

57 Leeker, Martina (2020): Algorithmen in Performances. Umdeutungen, Verbergungen, Ver/Meidungen, Verharmlosungen in der Begegnung von Ingenieurswissen und künstlerischen Experimenten. In: Otto, Ulf (Hg.): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin. 15.

58 Vgl. Wobbeler (2022): o. S.

59 URL: https://artesmobiles.art/systemfailed/ [14.10.2021].

60 Vgl. URL: https://deep.dance/#exhibits [31.01.2022].

61 URL: http://outofthebox-now.de/2020/11/20/life-eine-dna-engine/ [14.10.2021].

Subjektivitäten entwickeln, Countererzählungen entwerfen, Unsichtbares sichtbar machen, Technik demokratisieren – die Möglichkeiten sind vielfältig, die Verantwortung liegt vor allem darin, sie weise zu nutzen.

3. Die Kunst der Verantwortung

An vielen Stellen in dieser Studie wurde bereits auf die Chance für Künstler*innen hingewiesen, gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen. Da sich dieses Thema wie ein roter Faden durch die Ausführungen zieht und teils expliziter, teils implizierter Schwerpunkt in vielen der 25 Interviews war, habe ich, wie in der Vorbemerkung ausgeführt, den Titel der Studie entsprechend geändert. Denn wenn es um KI geht, dann sollten die gesellschaftlichen Konsequenzen der Technologie, egal aus welcher Perspektive man sich mit ihr beschäftigt, nicht ausgeblendet werden.[62] Markus Gabriel fasst in seinem Buch *Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten* zusammen: »Das Rückzugsgefecht der liberalen Demokratie und des analogen Menschen, der sich zurzeit noch gegen die Steuerung durch die Software und Unternehmensinteressen wehrt, die hinter und in der Künstlichen Intelligenz stecken, gefährdet das Ideal der Moderne, das darauf setzt, dass naturwissenschaftlich-technologischer Fortschritt ausschließlich dann gelingt, wenn der moralische Fortschritt damit Schritt hält. Andernfalls verwandelt sich die Infrastruktur zur wohltätigen Steuerung unseres Verhaltens (wozu der moderne Wohlfahrtstaat gehört) in ein dystopisches Horrorszenario, wie es von Klassikern wie Aldous Huxleys *Brave New World* und George Orwells *1984* oder – näher an unserer Zeit – von Science-Fiction-Serien à la *Black Mirror, Electric Dreams* und *Years and Years* entworfen wird.«[63]

Natürlich kann man sich fragen, warum darstellende Künstler*innen sich jenseits dieser diskursiven Aufarbeitung, die ja bereits massiv stattfindet, überhaupt noch praktisch (also technologisch) mit KI befassen sollten. Diese Frage ist angesichts der technischen Anforderungen zunächst naheliegend. Denn anders als beispielsweise im medizinischen Bereich, wo sofort evident wird, warum Deep Learning z.B. in der Auswertung von Scans für die Erkennung von Krebszellen für unsere Gesellschaft einen ungeheuren Mehrwert besitzt, ist dieses Surplus in der Performance Art vielleicht nicht sofort klar. Offensichtlich aber ist sofort, dass die Einbindung von Technik einerseits ein Unsicherheitsfaktor ist, denn technische Settings sind viel fehleranfälliger, und andererseits damit ein erheblicher Mehraufwand verbunden ist. Es entstehen aber auch völlig neue Möglichkeiten, die sowohl ästhetisch als auch gesellschaftlich Mehrwerte schaffen. Angesichts unser aller Verstrickung in eine digitale Kultur, die vor allem nach wirtschaftlichen Interessen organisiert ist, braucht es alternative Nutzungsoptionen und Utopien. Die Rolle, die künstlerische Praxis spielen sollte, ist darum gerade im Bereich KI so wichtig wie vielleicht noch nie. Und zwar, wie sich mit Blick auf die Praxis zeigt, in drei Instanzen, die natürlich nicht von allen Künstler*innen gleichermaßen bedient werden und die jede für sich bereits unterschiedliche Möglichkeiten mit sich bringt:

62 Jonas, Hans (2019): Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation. Berlin; Coeckelbergh, Mark (2020): AI Ethics. Cambridge/MA.

63 Gabriel, Markus (2020): Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Berlin. 19.

1. In der diskursiven Aufarbeitung soziotechnologischer Konsequenzen, 2. in der Sichtbarmachung der Technologie und ihrer Einsatzmöglichkeiten und 3. in der Entwicklung und Weiterentwicklung von alternativen Szenarien und Anwendungsmöglichkeiten.

In seinem Essay zu Künstlicher Intelligenz fragt Richard David Precht mit Blick auf die Verbindung der klimatischen Katastrophe und der techno-euphorischen Entwicklung von KI: »Die Menschheit gleicht einem Verrückten, der weiß, dass sein Keller brennt und dass die Flammen sich immer schneller nach oben ausbreiten. Umso fiebriger baut er seinen Dachstuhl aus, um dem Himmel näher zu kommen. Warum hält er nicht inne, um zu löschen?«[64] Dass ein Innehalten durchaus möglich ist, hat die Coronapandemie sehr eindrücklich bewiesen. Der Grund hierfür war eine konkrete, spürbare Bedrohung des eigenen Lebens, hervorgerufen auch durch die schrecklichen Bilder von überfordertem Klinikpersonal, Kühltransportern mit Leichen und eilig ausgehobenen Massengräbern. Dass selbst im Angesicht der Katastrophe erschreckend viele Menschen in der Lage sind, diese immer noch zu leugnen, zeigte sich ebenso eindrücklich. Wenn Menschen also nur (und selbst das nur in Teilen) bereit sind innezuhalten, wenn ihnen die Konsequenzen für das eigene Leben vollumfänglich bewusst sind, dann sollte es im Angesicht der rasanten Ausbreitung von KI-Systemen in unserem Leben um genau das gehen: die Sichtbarmachung der Konsequenzen im Positiven wie im Negativen. Hierfür braucht es neben der diskursiven Aufarbeitung ganz zentral die Möglichkeit der praktischen Erfahrbarkeit und der Gestaltung von Alternativen.

Gruppen wie *Forensic Architecture* entwickeln seit 2011 Gegenerzählungen zu staatlicher Desinformation, indem sie alle im Netz zu findenden Informationen künstlerisch aufbereiten und so Aufklärungsarbeit bei Menschenrechtsverletzungen und staatlicher Gewalt leisten. Die Ergebnisse sind beides, künstlerisches Exponat genauso wie Gegenbeweise zu staatlicher Informationspolitik, die auch vor Gericht benutzt werden. Die Grenzen zwischen Wissenschaft, Kunst und Aktivismus werden gezielt unterlaufen.[65]

Während hier KI gezielt für Countererzählungen genutzt wird, ist ein anderes Beispiel, wie Datenauswertung alternativ genutzt werden kann, die beeindruckende Arbeit »Made to Measure« der Gruppe Laokoon, bestehend aus Hans Block, Cosima Terrasse und Moritz Riesewieck, die im Folgenden etwas ausführlicher beschrieben wird.

Beispiel: Made to Measure

Ausgangspunkt des künstlerischen Experiments war die Frage, ob man nur anhand von Onlinespuren eine*n Doppelgänger*in einer völlig unbekannten Person schaffen und deren Leben und Persönlichkeit bis ins kleinste Detail nachbauen kann. Um die Pointe vorwegzunehmen: Man kann. Dieses Ergebnis ist wenig überraschend. Selbst in meinem privaten Umfeld, in dem viele Menschen ein großes Bewusstsein für Data Security besitzen, höre ich, wenn es um die Verwendung bestimmter Software wie z.B. Google Drive oder Google Maps geht, immer wieder: »Ach, die wissen eh schon alles über mich.« Die »Ich hab nix zu verbergen«-Haltung dürfte mit Blick auf die eingangs beschriebene

64 Precht, Richard David (2020): Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens: Ein Essay. München. 13.

65 URL: https://forensic-architecture.org/ [14.10.2021]

Nutzung smarter Assistenten wie den Amazon-Lautsprecher Alexa bei mindestens der Hälfte aller Deutschen vorherrschen (siehe Fußnote 1).

So ist auch das Ergebnis eigentlich vollkommen erwartbar. Eigentlich. Aber der »gläserne Mensch« wird in diesem Projekt so eindrucksvoll sichtbar, dass einem das schulterzuckende »Ach, wissen die eh« im Halse stecken bleibt. Die ausschließlich aus Google-Daten erschaffene Doppelgängerin wird von einer Schauspielerin gespielt, die selbst so ergriffen von der Feststellung ist, dass die Grundlage des Datensatzes ein Mensch aus Fleisch und Blut ist, dass man sich als Zuschauerin körperlich unwohl fühlt, wenn sich die Doppelgängerin und die »reale« Person gegenübersitzen und die Kopie dem Original ihr Leben erzählt.

Was in dieser Arbeit den entscheidenden Unterschied zu einer Berichterstattung in den Medien macht: Das Thema der Datenerfassung und der algorithmischen Auswertung der Daten mit den entsprechenden Konsequenzen, sprich: der maximalen Enthüllung der intimsten Geheimnisse eines Menschen bis hin zu seinen Gedanken, wird nicht einfach »nur« thematisch aufgearbeitet. Das geschieht zusätzlich über Interview-Einspieler mit führenden Datenexpert*innen und Forscher*innen auf dem Gebiet des Data Trackings, der digitalen Persönlichkeitsanalyse sowie der personalisierten Online-Werbung.

Der erschütternde Unterschied ist, dass eben jene algorithmische Sortierung der Daten zur Konzeption einer kompletten Persönlichkeit tatsächlich vollzogen wird.[66] Es entsteht die Matrix eines Menschen, die durch eine Schauspielerin so sehr und so treffend mit kopiertem Leben gefüllt wird, dass kein Schulterzucken mehr möglich ist.

Es gibt eine Szene, in der das Original der Kopie zu erzählen versucht, dass manche Suchanfragen nur so zum Spaß passiert seien, sie diese aber nie in Handlung übersetzt hätte. Beispielsweise jene Google-Suche nach kleinen Löffeln zur Portionierung von Kokain. Dieses letzte Aufbegehren gegen die Kopie, die an dieser Stelle nicht ganz richtig sei, macht die (Aus-)Wirkung noch viel schlimmer und die Kopie aus Zuschauendenperspektive glaubwürdiger als das Original. Diese Grenzen verwischen an mehreren Stellen auch für die reale Person. Es gibt kein Richtig und Falsch mehr, keine Kopie, kein Original, kein Damals oder Heute, wenn die Frau z.B. meint, sich nicht mehr an ihre Wohnung in England erinnern zu können, diese aber anhand der Daten von Google Street

66 Zum technischen Vorgehen heißt es auf der Webseite: »In Kooperation mit Datenanalyst*innen haben wir aus den Verhaltensweisen, die der persönliche Google-Datensatz zutage fördert, ein umfangreiches Persönlichkeitsprofil abgeleitet. Dafür haben wir Methoden wie eine algorithmische semantische Analyse eingesetzt, bei der die Google-Suchen Hunderten von Themen-Kategorien zugeordnet werden. Unsere Kategorien haben wir in Anlehnung an einen geleakten Katalog benannt, mit dem Google jede und jeden von uns in Schubladen einordnet. Unternehmen wie Google, Facebook, Amazon & Co. erstellen mithilfe ihrer Algorithmen von Milliarden von Menschen umfangreichste Profile, um Werbekunden die Möglichkeit zu geben, jede und jeden von uns individuell maßgeschneidert zu adressieren und zu manipulieren. Als wir den ausgewählten Datensatz untersucht haben, mussten wir viele Datenpunkte deuten und zu einem großen Ganzen zusammensetzen. Oft bringt erst die Verknüpfung verschiedener Informationen die entscheidende Erkenntnis. In anderen Fällen hat erst das Nachbauen und Nachspielen uns verstehen lassen, was bestimmte Google-Suchen bedeuten könnten.« URL: https://www.madetomeasure.online/de/ [22.09.2021].

View eins zu eins auf einer Theaterbühne nachgebaut werden kann. Die Kopie weiß mehr über das Original als das Original selbst. Was bleibt, ist das blanke Entsetzen. Dieses in einer abgeklärten »Ach eh egal«-Gesellschaft auszulösen, gelingt nur durch die performative Anwendung der Technologie. Durch die Übertragung von Daten in verkörperte Darstellung. Durch den künstlerisch gestaltenden Einsatz von KI.

Folgerichtig endet die interaktive Webdarstellung der Dokumentation des Experiments mit der persönlichen Auswertung der Zuschauenden, über die im Verlauf ebenfalls Daten gesammelt wurden. Aus Standort, Browsernutzung, Kenntnis des abspielenden Endgeräts (Computer, Mobiltelefon, Tablet), der Art des Zuschauens (zweimal pausiert wegen eines Anrufs) und der parallelen Nutzung anderer Apps wird am Ende ein psychografisches Profil erstellt. Eine Art Mini-Doppelgänger der eigenen Person. Dramaturgisch ist das so klug gemacht, dass ein Sich-Entziehen in die längst antrainierte Gleichgültigkeit nicht mehr möglich ist. Man fühlt sich ertappt, ohne dass man moralisch belehrt wurde, ein Drahtseilakt, der vor allem deshalb gelingt, weil völlig klar ist, dass wir alle im selben Boot sitzen.

Die Segel haben wir gemeinsam gehisst, wohin die Fahrt perspektivisch gehen wird, liegt aber in unser aller Verantwortung.

Die Darstellenden Künste tragen letztlich nicht mehr Verantwortung als jede*r Einzelne von uns. Aber sie haben entschieden mehr Möglichkeiten, Vorschläge für die Schiffsroute (um bei unserer Metapher zu bleiben) zu machen. Das Theater hat die Möglichkeit, mit seinem künstlerischen Selbstverständnis die digitalen Technologien zu hacken und kreativ umzuwidmen.[67]

3.1. Zwischen Utopie und Dystopie: Reale Fiktionen

Das konsequente Entwerfen und Behaupten alternativer Wirklichkeiten wird gerade im Kontext politischer Einflussnahme das zentrale Alleinstellungsmerkmal der Kunst: »Art is the space from which one behaves as if the conditions for things to happen are in place and everybody had agreed on what we are proposing. It is about making believe, while we know that we don't have much more than the belief itself.«[68]

Dieses Behaupten realer Fiktionen ist vielleicht die wichtigste Aufgabe der performativen Künste in Zeiten von KI. Denn natürlich geht es immer auch um Machtgefälle. Um Deutungshoheiten und die Frage, wer eigentlich entscheidet, wie unsere Gesellschaft aussehen soll. Dies erlaubt einen Verweis auf die Theorien von Chantal Mouffe, die Künstler*innen im Rahmen des Kampfes um die Hegemonie eine zentrale Funktion zuschreibt, da sie neue Praktiken und Subjektivitäten entwickeln würden, die zur Unterminierung bestehender Macht führten: »Künstler können heute nicht mehr vorgeben, eine Avantgarde darzustellen, die radikale Kritik übt. Das ist jedoch kein Grund, ihre politische Rolle für tot zu erklären; im Rahmen des Kampfes um die Hegemonie kommt ihnen eine wichtige Funktion zu. Indem sie neue Praktiken und Subjektivitäten

67 Nioduschewski (2019): 11.

68 Bruguera, Tania (2010): Politische Kunst macht das Publikum zu Bürgern. In: Texte zur Kunst, Nr. 80. O. S.

entwickeln, können sie dazu beitragen, die bestehenden Machtkonfigurationen zu unterminieren. Tatsächlich war das schon immer die Rolle der Künstler, und nur die modernistische Illusion von der privilegierten Stellung des Künstlers hat uns etwas anderes vorgegaukelt.«[69]

Neue Praktiken und Subjektivitäten entwickeln, Countererzählungen entwerfen, Unsichtbares sichtbar machen, Technik demokratisieren – die Möglichkeiten sind vielfältig, die Verantwortung liegt vor allem darin, sie weise zu nutzen.

Sucht man aber im Internet nach Inhalten zum Thema Kunst und Künstliche Intelligenz, drehen sich fast alle gefundenen Artikel, Interviews, Podcasts oder Fernsehbeiträge um eine Frage: Ist die Technologie bereits in der Lage, den Menschen als kreierenden Schöpfer eines einzigartigen Werkes abzulösen? Wie eingangs beschrieben, triggert diese Frage scheinbar das Gefühl des wohligen Grusels, denn nichts wird als so ausschließlich dem Menschen zugeschrieben wie das Erschaffen von Kunst. Viele Projekte drehen sich momentan um die Frage, ob eine KI in der Lage ist, etwas im Stil von XY nachzuahmen. Beispiele hierfür gibt es inzwischen zahlreiche, von der Vollendung der unvollendeten 10. Sinfonie von Beethoven über die Komposition »neuer« Rembrandt-Gemälde, Shakespeare-Sonette, Beatles-Songs, Harry-Potter-Kapitel usw. Gefühlt einmal in der Woche wird der Durchbruch der »Erschaffung« eines »neuen« Werkes bekannter Künstler*innen durch KIs verkündet. Diese Form der Adaption mag technisch und wirtschaftlich interessant sein, künstlerisch ist sie vor allem eins: sehr langweilig. Vorangetrieben wird sie in den seltensten Fällen tatsächlich von Künstler*innen, sondern viel eher von Forscher*innen ganz anderer Fachbereiche und natürlich auch getrieben durch marktwirtschaftliche Interessen. Die Verantwortung für den Bereich Kunst und KI im Aufzeigen anderer Anwendungsmöglichkeiten ist im Sinne des Selbstverständnisses von Künstler*innen darum allein schon vor diesem Hintergrund eine schlichte Notwendigkeit. Die künstlerische Perspektive ist als gestaltende Instanz zentral, denn sie ist nicht ökonomischen Zwängen verpflichtet, nicht in erster Linie auf Zweckmäßigkeit ausgerichtet, sondern eher interessiert an alternativen Erfahrungswelten. Diese wiederum ermöglichen erst, Zusammenhänge anders zu erleben und zu bewerten.

4. Die Kunst der Technik

Wenn es um künstlerische Praxis und KI geht, richtet sich die allgemeine Aufmerksamkeit mit großer Ausschließlichkeit auf ein anderes Thema, das ebenso aufge- wie überladen scheint, nämlich auf die Frage, ob eine Maschine überhaupt kreativ sein kann. Arbeiten, die sich an der bloßen Kopie im Sinne eines »im Stil von« abarbeiten, sind meist nicht sonderlich spannend. Dennoch ist die Frage der Autor*innenschaft und Ko-Produktion durch KI für den darstellenden Bereich nicht gänzlich irrelevant, denn sie betrifft nicht zuletzt auch Fragen der leiblichen Ko-Präsenz.[70] »[T]he material stock for the medium of theatre is no longer exclusively bound to the human world and that this is the

69 Mouffe, Chantal (2014): Agonistik. Die Welt politisch denken. Frankfurt a.M. 158f.

70 Vgl. Fischer-Lichte (2004): 58.

reason why theatre can no longer be defined by the mere co-presence of human bodies.«[71] Hier zeigt sich, dass auch für den theaterwissenschaftlichen Diskurs ein aktualisiertes Transformationswissen durch forschende Praxis mit KI entsteht. Die Frage nach künstlicher Kreativität ist darum weniger banal, als sie vielleicht für einige erscheinen mag.

4.1. Künstliche Kreativität

> »Computer sind unnütz, sie können nur Antworten geben.« (Pablo Picasso)[72]

Die hitzige Diskussion um das Potenzial künstlicher Kreativität wurde – wie eingangs bereits beschrieben – vor allem durch die unglaubliche Summe befeuert, mit der das Bild *Edmond de Belamy* 2018 im Auktionshaus Christie's durch einen anonymen Bieter ersteigert wurde: für das 45fache seines Schätzwertes. Auf dem Bild ist das verwischte und angeschnittene Porträt eines Mannes im schwarzen Anzug zu sehen. Interessant ist vor allem die Signatur, die sich in der unteren Bildecke befindet: »min G max D Ex[log(D(x))]+Ez[log(1-D(G(z)))]«, Teil des Algorithmus, mit dem das französische Student*innen-Kollektiv *Obvious* das Bild offenbar erschuf. Zuvor hatten sie die KI mit 15.000 Porträts aus dem 14. bis zum 20. Jahrhundert trainiert. Die Idee der zugrundeliegenden Technologie stammt allerdings auch nicht von *Obvious* selbst. Erdacht und programmiert wurden diese sogenannten GANs (Generative Adversial Networks) bereits vier Jahre zuvor von Ian Goodfellow, dessen Nachname in der französischen Übersetzung »Belamy« titelgebend war (*good fellow* heißt auf Französisch *bel ami*, also guter Freund) und auf dessen Anteil an diesem Werk *Obvious* (wenn auch über den Umweg des Titels) verwies. Weniger transparent ging die Gruppe zunächst damit um, dass auch der Algorithmus, der unter Verwendung von Goodfellows Prinzip Bilder erschuf, gar nicht von ihr stammte, sondern von einem anderen Künstler, Robbie Barrat, der diesen, ganz im Sinne des Teilens der Tech Community, *open source* veröffentlicht hatte.[73] Die komplizierte Frage nach der Autor*innenschaft wird erst durch die Verwendung des geteilten und öffentlich zugänglich gemachten Codes in der Kunstwelt wirklich virulent und bereits von *Obvious s*elbst ironisch kommentiert. Denn der Untertitel des Porträts lautet: »The shadows of the demons of complexity awaken by my family are haunting me. Everything was so simple back then.« Für den Kontext dieser Studie ist der Wert, der einem solchen Kunstwerk zugemessen wird, ähnlich wie die entbrannte Diskussion um die Bildrechte eher als Anekdote von Interesse. Was die Fragen künstlicher Kreativität betrifft, so lässt sich aber schon an dieser Genese recht deutlich zeigen, dass es nützlich sein kann, die Beurteilung des Prozesses vom Ergebnis zu trennen. In Bezug auf den Originaltitel dieser Studie wird die Frage nach Kreativität besonders brisant, denn »Kreativität und Innovation sind geradezu per Definition mit Verdrängung verbunden;

71 Tuchmann, Kai (2019): Kai Tuchmann on Dramaturgy and Digital Realities. In: The Theatre Times (08.10.2019). URL: https://thetheatretimes.com/kai-tuchmann-on-dramaturgy-and-digital- realities/. New York, NY [15.10.2021].

72 Zitiert nach Rauterberg (2021): 38.

73 Vgl. Rauterberg (2021).

wo etwas Neues entsteht, muss etwas Altes weichen.«[74] Stimmt das auch für die Darstellende Kunst – oder bietet dieses Neue nicht vor allem auch die Möglichkeit, Altes zu transformieren? Interessanter Nebeneffekt der Genese »neuer« Kunstwerke ist zum Beispiel die ungeklärte Frage der Bildrechte und die entsprechenden Verwendungsmöglichkeiten von Deep Fake und anderen Technologien.[75]

Auch wenn Einigkeit darüber herrschen dürfte, dass es mit Bezug auf die Möglichkeiten von KI und Theater nicht im Sinne von »latest is greatest« darum gehen darf, einfach neue »Tools« für die darstellende Praxis fruchtbar zu machen, ist die Kenntnis aktueller technologischer Möglichkeiten Voraussetzung für die Arbeit an und mit KI. Diese Studie kann diese Kenntnis keinesfalls vermitteln, zumal sie den Blick aus einer kulturwissenschaftlichen Richtung auf das Themenfeld richtet.[76] Dennoch soll am Beispiel der Textgeneration die aktuell wohl häufigste genutzte Form des Arbeitens mit KI im darstellenden Bereich etwas ausführlicher beschrieben werden: Es geht um das Textgenerierungssystem GPT.

Beispiel: GPT

Wie ausgeführt, kann Künstliche Intelligenz Sujet, Werkzeug und Material sein. Und dabei steigt die Qualität der Ergebnisse in rasendem Tempo. Beispielsweise liefert das maßgeblich von Elon Musk und Microsoft finanzierte (zumindest in der zweiten Version als Open Source zur Verfügung gestellte) Textgenerierungssystem GPT (Generative Pre-Trained Transformer) in der aktuell dritten Auflage inzwischen eine Qualität von Texten, egal welchen Genres, die manche (vielleicht zu Recht) erschreckend finden.

Wie die Vorgängersysteme funktioniert die Textgenese auch bei GPT-3 über die Berechnung der Wahrscheinlichkeit, mit der ein Wort auf das nächste folgt. Neu ist einerseits die Größe des Datensatzes, mit der das Modell trainiert wurde: 570 Gigabyte an Text, unter anderem die gesamte englischsprachige Wikipedia. Das entspricht ca. einer Billion Wörter. (An dieser Stelle sei nochmals auf die problematische Zusammensetzung solcher Datensätze und anhängige Konsequenzen wie Bias verwiesen.)[77]

Neu ist vor allem aber die Möglichkeit des Systems, für die Vorhersage sprachlicher Zusammenhänge nicht nur einige Wörter, sondern ganze Absätze einzubeziehen: »Bis zu 2048 so genannte Token – neben Wörtern können das auch Teile von einem Code sein

---

74 Stubbe, Julian/Lutze, Maxie/Ferdinand, Jan-Peter: Kreative Algorithmen für kreative Arbeit? In: Wittpahl, Volker (2019) (Hg.): Künstliche Intelligenz. Berlin.

75 Als Deep Fake werden mithilfe von KI manipulierte Bild-, Audio- oder Videoaufnahmen bezeichnet, die so echt wirken, dass es für die Rezipierenden nicht mehr nachvollziehbar ist, ob es sich um eine authentische Originalaufnahme oder künstlich erzeugtes bzw. manipuliertes Material, also um eine Täuschung (Fake) handelt. Da durch solche Medieninhalte inzwischen auch gezielt Falschinformationen vermittelt werden, gefährdet der Einsatz der Technologie demokratische Grundprinzipien der Wissensvermittlung und Meinungsbildung. Vgl. dazu auch URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/umgang-mit-desinformation/deep-fakes-1876736 [30.01.2022].

76 Einen umfassenden Überblick der unterschiedlichen Einsatzfelder Künstlicher Intelligenz gibt der Text »Kreative Algorithmen für kreative Arbeit?« von Julian Stubbe, Maxie Lutze, Jan-Peter Ferdinand. In: Wittpahl, Volker (2019) (Hg.): Künstliche Intelligenz. Berlin.

77 Unter Bias versteht man die Diskriminierung durch Stereotypisierung und Normierung, die ihren Ursprung in der Datenbasis hat. Vgl. Noble, Safiya Umoja (2018). Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism. New York.

– berücksichtigt die KI bei ihrer Prognose. […]. Dem Modell wird immer wieder ein Textdatensatz gezeigt, bei dem stets andere Wörter oder Sätze zufällig unlesbar gemacht wurden. Diese Lücken soll die Maschine dann wieder füllen. So lernt das System, verschiedene Kontexte zu erkennen, und entwirft nach und nach ein multidimensionales Koordinatensystem, in dem ähnliche Begriffe gruppiert werden.«[78]

Im Ergebnis entstehen so auch Texte fürs Theater, deren Autor*innenschaft auf reiner Berechnung basiert, die aber von durch einen Menschen verfassten Dramen (fast) nicht mehr unterscheidbar sind. Schon GPT-2 wurde, trotz einiger Schwächen, im Theater eingesetzt: In *Prometheus unbound* der *CyberRäube*r schufen neuronale Netze sowohl das Bühnenbild als auch Video und Ton. Vor allem aber der Text, der in Echtzeit von GPT-2 erzeugt und den Darstellenden via Text-to-Speach-Programm ins Ohr souffliert wird, bestimmt die Produktion, bei der jeder Abend zum Unikat wird, da sowohl Text als auch Reaktion der Schauspieler*innen von Abend zu Abend variieren. Die Abfolge von Text und Themen wird bei *Der Mensch ist ein anderer*, das mit GPT-3 generiert wurde, zusätzlich von einem Algorithmus gesteuert. Der Mensch wird hier also auch in seiner kuratorischen Funktion ersetzt.

KI wird in der künstlerischen Praxis aber nicht nur zur Produktion genutzt, sondern tritt auch als Akteur (verkörpert oder körperlos) auf. Beispielsweise bei den Stimmimprovisationen *Voices from AI in Experimental Improvisation* von Tomomi Adachi, Andreas Dzialocha und Marcello Lussana bei der *Ars Electronica* 2019. In dieser Performance interagiert Adachi mit der KI Tomomibot. Das Programm wurde über die Stimme und das musikalische Verhalten des Performers immer weiter trainiert.[79] Selbstlernende Systeme, die als nichtmenschliches Gegenüber eingesetzt werden, gibt es wie beschrieben schon lange. Während sich der Reiz des maschinellen Mitspielers bei Nam June Paiks Robot K-456 1965 noch schnell erschöpfte, verleiten spätestens die beeindruckenden Resultate der nächsten GPT-Generation zu dem Schluss, dass das Programm nicht nur berechnet, sondern auch verstehen würde, was es tut, denn viele Lösungsansätze sind nicht vorhersehbar, sie wirken kreativ. GPT-3 kann beispielsweise komplexe Texte treffend und pointiert zusammenfassen, übersetzen, literarische Stile kopieren, neue Codes erschaffen und überaus eloquent mit einem Gegenüber chatten. In solchen Arbeiten, in denen GPT auch für Chat Bots (chattende Roboter) eingesetzt wird, fallen inhaltliche Reflexion und technischer Einsatz zusammen und sind untrennbar miteinander verbunden.[80]

Aber Deep Learning bedeutet eben nicht, dass auch ein maschinelles Verständnis für die Datensätze entsteht. Es handelt sich nach wie vor um rein statistische Berechnungen, und die haben durchaus auch Fehler: »We argue that a clear understanding of the distinction between form and meaning will help guide the field towards better sci-

---

78 Graf, Alexander (2020): Künstliche Intelligenz – Multitalent für Sprache. URL: https://www.spektrum.de/news/kuenstliche-intelligenz-der-textgenerator-gpt-3-als-sprachtalent/1756796 [14.10.2021].

79 URL: https://ars.electronica.art/outofthebox/de/voices-from-ai-in-experimental-improvisation/ [14.10.2021].

80 Vgl. Wobbeler (2022): o. S.

ence around natural language understanding.«[81] So die Computerlinguisten Emily Bender und Alexander Koller in einem preisgekrönten Aufsatz zur Frage, was Berechnung und Verständnis unterscheidet. Sie arbeiten, ausgehend vom kindlichen Spracherwerb, sehr eindrücklich heraus, dass Mustererkennung noch nichts mit einem Verständnis für die Bedeutung der Inhalte zu tun hat. Wie genau neuronale Netzwerke lernen, die dem menschlichen Gehirn nachempfunden sind, ist nicht vollumfänglich geklärt. Der generierte Output entsteht eher zufällig, und wie das System genau seine Auswahl trifft, bleibt unklar. »Statistische Sprachmodelle und ihre neuronalen Netze bleiben eine Blackbox. Wirklich nachvollziehen, warum die KI zu ihren Ergebnissen kommt, können selbst die Entwickler mitunter nicht. Entsprechend schwer fällt eine Evaluation nach wissenschaftlichen Standards.«[82]

Aktuell läuft diese Entwicklung noch nach dem Prinzip Trial and Error. Das System wird mit Daten trainiert, der Algorithmus ergänzt über statistische Wahrscheinlichkeit. Was aber am Ende herauskommt, bleibt eine Überraschung. Die Ergebnisse sind auch nicht immer brillant, sondern teils unfreiwillig komisch, teils völlig sinnentleert. Auch in *Der Mensch ist ein anderer* zeigt sich, dass kohärente Texte und Spannungsbögen fehlen. Und so kommen Tina Lorenz, Projektleiterin für digitale Entwicklung am Staatstheater Augsburg, und Björn Lengers von den *CyberRäubern* in Bezug auf die Frage, wie ersetzbar Dramaturg*innen und Dramatiker*innen zukünftig sein werden, in ihrem Beitrag auf *nachtkritik.de* zu dem Schluss: »Das Kuratieren also und das Aussortieren von Schrott wird absehbar weiterhin Aufgabe sach- und stilkundiger menschlicher Kolleg*innen bleiben, die den Text in eine Struktur bringen und lenken. Denn nicht alles, was erzählt werden kann, muss auch erzählt werden. Hier bildet sich auch der Kern dessen aus, was Autor*innen in Zukunft viel zentraler können müssen: Einordnen, Sortieren, Strukturieren, Auswählen. Kollege GPT kann nur Angebote machen.«[83] Diese Angebote vermehren sich, und die Gefahr, dass zunehmend Texte von Maschinen als menschlich erzeugte rezipiert werden, ist ebenfalls längst Gegenwart. Gerade deswegen ist eine Kenntnis von und ein Arbeiten mit KI so wichtig. »Kunst braucht nicht bloß kreative, sie braucht auch soziale Intelligenz, ein gesellschaftliches Gespür dafür, welche aus den abertausend Form- und Bedeutungsmöglichkeiten die richtige sein könnte und wie für ein bestimmtes Publikum eine angemessene Wahl zu treffen wäre. Erst in diesem gesellschaftlichen Sinn gewinnen Künstler ein Verständnis für das, was sie tun oder besser lassen sollten.«[84]

---

81 Bender, Emily M./Koller, Alexander (2020): Climbing towards NLU: On Meaning, Form and Understanding in the Age of Data. In: Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics. URL: https://aclanthology.org/2020.acl-main.463/ [14.10.2021].

82 Graf, Alexander (2020): Künstliche Intelligenz – Multitalent für Sprache. URL: https://www.spektrum.de/news/kuenstliche-intelligenz-der-textgenerator-gpt-3-als-sprachtalent/1756796 [14.10.2021].

83 Lengers, Björn/Lorenz, Tina (2021): Mein Kollege GPT. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19278:kuenstliche-intelligenz-in-der-dramaturgie-was-textgenerierungsprogramme-fuers-theater-bedeuten-koennten&catid=53&Itemid=60 [14.10.2021].

84 Rauterberg (2021): 36.

Die Einsatzmöglichkeiten von KI sind gerade in den Darstellenden Künsten extrem vielfältig, da hier die Entwicklungen anderer Felder wie Literatur, Musik und Bildender Kunst zusammenwirken. Neben der beschriebenen Textgenese (die durch die Möglichkeit des Chats oder als Live-Autor*in wie beschrieben auch als Akteur eingesetzt werden kann) bieten bildgebende Verfahren, die ebenfalls auf dem Prinzip der Mustererkennung basieren, z.B. neue Möglichkeiten für Bühnenbilder und Ästhetiken einer Inszenierung. Das interdisziplinäre Zusammenwirken unterschiedlicher Kunstformen, das den Darstellenden Künsten innewohnt, verlangt für den Bereich KI umso zentraler nach dem Teilen von Wissen und Technologien und damit nach neuen Netzwerkern und Kompliz*innenschaften, wie bereits ausführlich beschrieben.

5. Kulturwandel oder die Kunst des Teilens

Mit der Verschmelzung von Kunst und KI ließe sich ganz grundsätzlich diskutieren, ob die moderne Trennung in Kunst, Wissenschaft und Technik nicht längst obsolet ist. Der altgriechische Begriff der »technē«, in dem Kunst und Technik noch fusioniert waren und mit dem sowohl Kunstfertigkeit als auch handwerkliches Können beschrieben wurde, wäre deutlich zielführender, um eine zeitgemäße interdisziplinäre Arbeitsweise zu kennzeichnen, in der es neue Kompetenzen und Fertigkeiten braucht. Diese Überlegung kann im Rahmen dieser Studie nicht weiter ausgeführt werden, der Diskurs hierzu ist ja auch nicht neu, sondern basaler Bestandteil der Medienkunst und wurde z.B. im Rahmen der *Ars Electronica* 2015 als ein Schwerpunktthema mit zugehöriger Ausstellung diskutiert.[85] Auch das im Folgenden zitierte Manifest des *Theaternetzwerks Digital* nimmt im Hinblick auf diese Trennung als eine zu überwindende eine klare Position ein. Die allerorten aber noch gelebte Spaltung in Techniker*innen und Künstler*innen bringt eine ganze Reihe an Problemen mit sich.

Es geht hierbei auch und an zentraler Stelle um das Teilen von Gestaltungsmacht. Einerseits werden Künstler*innen, die selbst gar keine technologische Kenntnis besitzen und Entwickler*innen nur einstellen, um eine Dienstleistung zu erfüllen, mit Sicherheit scheitern. Andererseits muss man nicht wirklich programmieren können, um großartige Medienkunst zu produzieren, man muss allerdings sehr genau wissen, was man wie ausdrücken kann und möchte.

Es geht also absolut zwingend um ein Kommunizieren auf Augenhöhe und geteiltes Erfahrungswissen. Wenn die technische Umsetzung nicht von den Künstler*innen selbst geleistet werden kann, dann muss Gestaltungsmacht geteilt werden, denn das bloße Umsetzen eines Auftrags kann nicht die Antwort auf die Frage technischer Kunst sein. Für die allermeisten Mittelgeber*innen ist es nach wie vor völlig normal, in festen (und starren) Sparten (also Musik, Bildende Kunst, Theater usw.) zu fördern, obwohl die Überwindung dieser strikten Trennung (wie auch in dieser Arbeit beschrieben wurde) bereits in den 1960er Jahren von interdisziplinären Arbeitsweisen abgelöst wurde. Hinzu kommt, dass die Förderlandschaft in Deutschland sich auch noch nicht ausreichend von einer projektfixierten Mittelvergabe gelöst hat, die ausschließlich ergebnisorientiert

85 URL: https://ars.electronica.art/center/de/exhibitions/techne/ [14.10.2021].

Unterstützung ermöglicht und viel zu wenig Raum für Experimente und Prozesse und damit auch kaum Entwicklung innerhalb der beantragten Projekte zulässt. Die Frage nach den Schnittstellen, nach interdisziplinärer Arbeitspraxis und zwischenmenschlicher Zusammenarbeit sollte im völlig überholten Silodenken einer letztlich antiquierten Förderpolitik also im Zentrum des allgemeinen Interesses stehen.

Hinzu kommt, dass die meisten Förderungen immer noch Innovation fordern[86], statt die Weiterentwicklung bestehender und bereits erprobter Technologien zu unterstützen. Dies führt zum Verlust von Erfahrungswissen und auch zu einer technischen wie ästhetischen Stagnation. Der Anspruch, das Rad immer wieder neu erfinden zu müssen, ist für die Entwicklung neuer Technologien und Anwendungsmöglichkeiten gleich doppelt problematisch. Gerade weil die Programmierung von KIs komplex und anspruchsvoll ist, ist das Weitergeben von Erfahrungswerten und das Teilen von Anwendungsmöglichkeiten für eine Vorwärtsbewegung unabdingbar. Nicht umsonst ist die Tech Community eine Sharing Community: Die meisten Programmierer*innen veröffentlichen ihre Codes über Plattformen wie GitHub, auf der Projekte geteilt und gemeinsam weiterentwickelt werden können. Sie sind über Channel wie Discord eng vernetzt und in ständigem Austausch. Open Source, also die Veröffentlichung von Quellcodes und damit die Möglichkeit, sie weiterzuentwickeln, ist eine in dieser Szene tief verwurzelte Arbeitspraxis. Diese ist die Basis einer Kultur des Teilens, die in der Techszene selbstverständlich ist. Eine solche digitale Kultur des Teilens und Helfens aber scheint zumindest aktuell schwer mit der Arbeitspraxis performativer Künste vereinbar.

In etlichen Interviews wurde diese fehlende Kulturpraxis des Sharings als ein Kernproblem der Darstellenden Künste benannt. Woran liegt das? Die Förderung im künstlerischen Bereich ist von der Einzigartigkeit von Künstler*innen und Gruppen abhängig. Viel Zeit und Energie wird in der Kunstwelt darauf verwendet, sich »einen Namen« zu machen und eine künstlerische Handschrift zu entwickeln, die als Alleinstellungsmerkmal dient. Künstlerische Praxis hängt viel damit zusammen, diese »Uniqueness« zu verteidigen, indem man zwar interdisziplinär an Projekten arbeitet, aber Arbeitsweisen, Formsprache und grundsätzlicher künstlerischer Ausdruck immer einmalig sein müssen.

Für technologische Weiterentwicklung braucht es aber die Zusammenarbeit und Hilfe von vielen. Entwicklungen bauen auf Erfahrungswerten auf, bestehende Codes werden veröffentlicht, geteilt und weiterentwickelt. Open Source in der Tech Community bedeutet nicht, dass geleistete Entwicklungen durch die Veröffentlichung an Wert verlieren, denn der Code allein ist nicht das eigentlich Wertvolle. Erst das Einsetzen, das Nutzen und Weiterentwickeln eines Codes schafft einen tatsächlichen Wert. Als Entwickler*in ist man also vor allem auch daran interessiert, dass ein Code von möglichst vielen Menschen benutzt wird. Wert und Nutzen stehen hier in einem Eins-zu-eins-Verhältnis, denn ein Code ist nur interessant, wenn er sich von möglichst vielen Usern benutzen lässt. Nicht umsonst spricht man von allen Menschen, die mit

86 Dies zeigt der Blick in aktuelle Ausschreibungen in ganz unterschiedlichen Kontexten, ebenso wie die Kriterienkataloge, die häufig zur Beurteilung herangezogen werden, in denen Innovation oft ein wichtiger Faktor ist.

Technik arbeiten, ja auch von User*innen. An diesen Ansatz knüpfte beispielsweise die kubanische Künstlerin Tania Bruguera mit ihrem Konzept der *Arte Útil*, also der benutzbaren Kunst an. Nicht zu verwechseln mit nützlicher Kunst – eine solche Beschreibung würde sofort wieder in die Grabenkämpfe der Utilitarismusdebatte führen, in der sich Kunst, die einfach »nur« ästhetische Ziele verfolgt, in einer vermeintlichen Diskreditierungssituation sieht. *Arte Útil* beschreibt vielmehr eine künstlerische Praxis, die benutzbar ist. Auch wenn die Kunst von Tania Bruguera nicht digital ist, ließe sich von der dahinterstehenden politischen Idee viel lernen. So entwickelte Bruguera zum Jahreswechsel 2013/2014 gemeinsam mit dem Van Abbe Museum in Eindhoven unter dem Motto *Radically Yours* die Ausstellung *Use the Museum!*, ein Konzept, das wie ein Appell an die Besucher*innen gerichtet war und sich im Kontext von KI auch sehr schön auf die Verantwortung unserer Kulturinstitutionen allgemein übertragen ließe.

Denn aktuell gibt es durch die erst langsam wachsenden Netzwerke innerhalb der performativen Digitalszene ein merkliches Vakuum der Wissensvermittlung. Auffangen sollen dies einige wenige Institutionen, auf die erstaunlich schnell Kompetenzen projiziert wurden und die nun nach eigener Auskunft völlig überlastet sind. Diese Entwicklung ist problematisch, da das tatsächliche Wissen natürlich in der Praxis entsteht und damit bei den Künstler*innen liegt. Der Grund der Projektion aller Expertise auf Einzelpersonen und einige wenige Institutionen liegt wiederum im Versäumnis des Aufbaus einer Community für das Teilen von Wissen.

Um die Praxis des Teilens mit dem Zwang nach Einzigartigkeit der Kunstwelt zusammenzubringen, bräuchte es in erster Instanz nichts Geringeres als einen Kulturwandel. Das Bewusstsein hierfür ist noch nicht sehr weit verbreitet, aber dass es durchaus existiert und sich etwas zu bewegen beginnt, zeigt sich zunehmend. Beispielsweise durch die Gründung von Netzwerken und Plattformen. 2017 gründete das Bundesministerium für Bildung und Forschung die Informationsplattform *Lernende Systeme*, die einen ganz grundsätzlichen Überblick vermittelt.[87] Künstlerische Praxis kommt auf der sehr umfänglichen Seite, die auch viele Best-Practice-Beispiele und eine Karte zur Verortung beinhaltet, nicht vor. Die Seite ist trotzdem interessant, weil sie die Möglichkeiten im Konkreten zeigt, mit Mythen aufräumt und eine gute Basis für alle ist, die sich erstmalig mit der Thematik beschäftigen.

Explizit zugeschnittene KI-Anwendungen für Künstler*innen bieten internationale Seiten wie https://creative-ai.org/, eine Sammlung von Wissen und Tools mit der Möglichkeit, sich zu vernetzen. Für die Theaterszene im deutschsprachigen Raum gibt es aktuell zwei neue Netzwerke, die als Verbund von Gleichgesinnten gelesen werden können, die aber beide noch deutlich Wachstumspotenzial besitzen: das *Theaternetzwerk Digital* und das Netzwerk *Digitale Dramaturgien*.

Dass zwei der bekanntesten Institutionen mit digitaler Expertise Ersteres gegründet haben, ist natürlich kein Zufall: Die Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund sowie das Staatstheater Augsburg, das neben dem Schauspiel Dortmund als eines der ersten Stadttheater in Deutschland eine Stelle für digitale Entwicklung geschaffen hat, die Tina Lorenz vor allem im Bereich Virtual Reality beeindruckend schnell ausgebaut hat, sind von der beschriebenen Überlastung vollumfänglich betroffen und darum

87 URL: https://www.plattform-lernende-systeme.de/startseite.html [14.10.2021].

schon aus Selbstschutz auf neue funktionierende Netzwerke angewiesen. Da die Vernetzung inklusive einer neuen Kultur des Teilens so wesentlich ist, zitiere ich im Folgenden vollumfänglich das *Manifest* des *Theaternetzwerks Digital*, zu deren Mitgliedern aktuell[88] 26 renommierte Theaterhäuser aus ganz Deutschland zählen.

Beispiel: Theaternetzwerk Digital

»Das Digitale ist längst kein Nebenschauplatz unseres täglichen Lebens mehr. Der digitale Kulturwandel, der alle Teile der Gesellschaft umfasst, macht keinen Bogen um die Theater, sondern beeinflusst unser aller Wirken und Tun. Gerade jetzt, ein Jahr nach dem ersten Lockdown, wissen wir: Das Digitale wird als Erbe dieser Zeit auch in einer post-pandemischen Theaterlandschaft seinen Platz behalten. Von einem Gegensatz zwischen digital und analog zu sprechen, ist damit nicht mehr zeitgemäß. Digitale Technologien, vor Ort oder in Ausspielungen sind allgegenwärtig, sei es in Wissenschaft, Wirtschaft, Politik oder auch in den privatesten Bereichen.

Der digitale Transformationsprozess hat schon vor 2020 begonnen, die Räume gesellschaftlicher Debatte sind bereits vor der Pandemie digital geworden. So bringt der digitale Wandel ein grundsätzliches Infragestellen zentraler Grundfesten des Kulturbereichs mit sich: von Inszenierungsweisen über Nutzungsformen und Plattformneutralität bis hin zu Wertehierarchien. Er verändert und fordert uns, unsere Arbeit neu zu überprüfen. Wir wollen den digitalen Wandel aktiv und mit den Mitteln der Kunst gestalten; wir möchten uns neue Spiel- und Handlungsräume erschließen, wollen den physischen Bühnenraum ins Digitale erweitern und neue Formen der Zusammenarbeit testen. Als Netzwerk gemeinsame Herausforderungen gemeinsam lösen! Wir lassen das Denken in ausschließenden Kategorien von ›Technik‹ und ›Kunst‹ hinter uns – für uns gehören beide zusammen und müssen deshalb zusammen gedacht werden.

Wir, die Unterzeichnenden, sehen den digitalen Kulturwandel und die damit verbundenen Transformationsprozesse als Bereicherung unserer Arbeit. Wir erforschen die – dramaturgisch-künstlerisch sinnvollen – technologischen Möglichkeiten im physischen Kopräsenzraum und werden die digitalen und virtuellen Räume mit den Mitteln der Kunst aktiv und selbstbestimmt gestalten. Deshalb gründen wir gemeinsam das Netzwerk digital affiner Theater, um uns eine Plattform für Wissensaustausch, Kooperation und gemeinschaftliche Problemlösung zu geben. Dazu ist es unabdingbar, sich auch einer digitalen Denkweise anzunähern; der Umgang mit neuer Technologie kann aus dem Blickwinkel, aus dem sie entstanden ist, besser eingeübt werden. Zum einen ist es wichtig, analoge Formate nicht in digitale Räume zu zwingen, sondern zum digitalen Raum auch die passende Erzählung zu finden. Zum anderen betrachten wir es auch als unsere zentrale Aufgabe, Partner:innen zu identifizieren, vernetzt und dezentral zu denken. Wir verpflichten uns, uns Erfahrungen mit digitalen Techniken wechselseitig zur Verfügung zu stellen. Die dem Netzwerk zugehörigen Theater und Kulturinstitutionen planen, ihre kommenden Spielpläne um eine gesamt-theatral verstandene digitale Strategie zu bereichern – sich also dem digitalen Kulturwandel zu stellen.« (April 2021, Akademie für Theater und Digitalität Dortmund | Staatstheater Augsburg)[89]

88 Stand Oktober 2021.

89 URL: https://theaternetzwerk.digital/ [14.10.2021].

Dieses Manifest greift viele der bereits dargelegten Punkte auf. Dass es eine schriftliche Verpflichtung benötigt, gemachte Erfahrungen und Techniken zu teilen, zeugt von der fehlenden Kultur des Teilens ebenso wie vom Willen, diese zu verändern. Der Zeitpunkt des Entstehens dieses Netzwerkes ist natürlich auch kein Zufall. Das Coronavirus hat schlicht die Notwendigkeit einer veränderten Arbeitspraxis mit sich gebracht und den Bedarf weit über die kleine Gruppe der bis dato Engagierten hinaus gezeigt. Vor allem die Notwendigkeit des Wissens um die Spezifik digitaler Dramaturgien hat der pandemisch erzwungene Sprung ins kalte (digitale) Wasser schonungslos offengelegt. Das entsprechende Netzwerk, das sich dieser Notwendigkeit widmet – die *Digitalen Dramaturgien*[90] –, befindet sich seit Längerem im Aufbau.[91]

6. Veränderte Vorzeichen: Produktionsbedingungen und neue Formate

Mit Blick auf die bisherigen Ausführungen lässt sich zweifelfrei feststellen, dass der Einbezug von KI-Technologien gerade für die Darstellenden Künste in der Überlagerung von Musik, Kunst und Literatur extrem viel Potenzial hat, das aktuell zumindest in Deutschland noch kaum genutzt wird. Das Arbeiten mit, an und über KI ist aber eine gesellschaftliche Notwendigkeit. Die künstlerische Praxis ist hier im eigenen Selbstverständnis auch in gestaltender Verantwortung gefragt. Die Förderung dieser Arbeitspraxis ist daher wesentlich. Dabei stellt sich die – auch diese Studie begleitende – Frage: Braucht es eine explizite Förderung von KI? Oder ist eine allgemeinere Förderung einer digitalen Praxis sinnvoller?

Aktuell, Stand 2021, gibt es in Deutschland auf Bundesebene (neben den Fellowships an der Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund, die von der Kulturstiftung des Bundes finanziert werden und die ein Arbeiten ohne Ergebniszwang ermöglichen) zwei Programme, die KI in den Darstellenden Künsten fördern: das Programm AUTONOM des *Fonds Darstellende Künste* und die Programmlinie LINK der Stiftung Niedersachsen. Die Weiterführung von allen drei Formaten ist wünschenswert, aber zum jetzigen Zeitpunkt keineswegs gesichert. Die aktuellen Möglichkeiten zur Finanzierung expliziter KI-Kunst hängen teilweise an der Bereitstellung zusätzlicher Mittel. Die Bundesregierung verabschiedete 2018 die *Strategie Künstliche Intelligenz*[92] und stellte mit dem Bundeshaushalt 2019 in einem ersten Schritt 500 Mio. € zusätzlicher Mittel dafür zur Verfügung. Bis zum Jahr 2025 will der Bund KI-Anwendungen mit weiteren 5 Mrd. € fördern.[93] Die Strategie setzt auf drei Säulen: 1. Deutschland und Europa zu einem führenden Standort für die Entwicklung und Anwendung von KI-Technologien zu machen und die künftige Wettbewerbsfähigkeit Deutschlands zu sichern, 2. eine verantwortungsvolle und gemeinwohlorientierte Entwicklung und Nutzung von KI sicherzustellen und 3.

90 URL: https://dramaturgie.digital/ [14.10.2021].

91 Stand Oktober 2021.

92 URL: https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html [14.10.2021].

93 URL: https://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Artikel/Technologie/kuenstliche-intelligenz.html [14.10.2021].

KI im Rahmen eines breiten gesellschaftlichen Dialogs und einer aktiven politischen Gestaltung ethisch, rechtlich, kulturell und institutionell in die Gesellschaft einzubetten.

Die Förderlinie AUTONOM des *Fonds* wurde durch diese KI-Initiative möglich, dafür wurden 1 Mio. € zusätzlicher Mittel zur Verfügung gestellt. Inhaltlich knüpft das Programm an die Programmlinie KONFIGURATIONEN des *Fonds* an, die bereits einen Schwerpunkt auf Digitalität im Figuren- und Objekttheater gesetzt hatte. Mit der Förderung soll Innovation gefördert und gefordert werden. Es geht also einerseits um das Abdecken von Bedarfen, andererseits aber auch um einen Innovationsschub für die Szene. Vorhandene Impulse sollten verstärkt und damit neue Impulse gesetzt werden. AUTONOM war explizit nicht als Breitenförderung gedacht, sondern als Förderung eines kleinen progressiven Feldes, indem Bemerkenswertes unterstützt werden sollte.

Die Projekte waren jeweils mit bis zu 100.000 € Fördermitteln ausgestattet. Das scheint im Verhältnis zu anderen Projekten viel Geld zu sein. Es honoriert aber den technischen und zeitlichen Mehraufwand und nivelliert damit das Gefälle zu anderen Fördermaßnahmen. Vonseiten des *Fonds* wird eine Verstetigung einer solchen Förderung als wesentlich betrachtet. Ob es wieder eine gezielte Förderung von KI sein wird oder ob eine Ausweitung auf Digitalität nicht ebenfalls in Frage kommt, ist zum jetzigen Zeitpunkt noch offen. Gefreut haben sich die Programmverantwortlichen vor allem über die Unterschiedlichkeit der Projekte und darüber, dass sich nicht nur Projekte beworben haben, die KI auf einen moralischen Prüfstand stellen. Interessanter sei die Befragung der Künste selbst.

Anders aufgestellt ist die Programmlinie LINK der Stiftung Niedersachsen.[94] Sie richtet sich in der ganzen Breite an die Schnittmenge Kultur und KI und lud beispielsweise im Jahr 2019/2020 auch völlige Newcomer*innen auf dem Gebiet in ihre *KI-Schule* ein. Aufgebaut war die Förderung über mehrere Stufen. 2019 fungierte eine große Tagung als Auftakt. Vorträge und Workshops zu den einzelnen Kultursparten bildeten eine gute Ausgangsbasis, die in der Online-Dokumentation von Input und Ergebnissen der Diskussionen Verstetigung fand. Darauf aufbauend waren 20 interessierte Kulturschaffende zu einem sechsmonatigen KI-Weiterbildungsangebot im Blended-Learning-Format eingeladen mit dem Ziel, die Auseinandersetzung mit der Programmierung neuronaler Netze und die eigene Entwicklung von beispielhaften Anwendungen zu intensivieren. Die *KI-Schule* ist ebenfalls mit Einblicken in ihre Onlinevorlesungen über die Homepage der Stiftung abrufbar und dient somit auch als Speicherort zum Teilen von Wissen. Das letzte Modul der Programmlinie war die Förderung der Bildung von sogenannten Projekttandems aus Wissenschaftler*innen und Kulturschaffenden zur gemeinsamen Umsetzung von KI-Anwendungen in der Kultur. Dieses dritte Modul, die sogenannten LINK-Masters, eine gemeinsame Förderung mit der Volkswagen Stiftung, ist wiederum als eine aufbauende Förderung konzipiert. »Im Vordergrund der LINK-Masters steht die Vernetzung von interessierten Partner*innen der Informatik und verschiedener Kultursparten und das gemeinsame Erarbeiten von Projektideen und deren Umsetzung. Aus den Bewerbungen für das Programm LINK-Masters wurden durch eine Jury Teilnehmer*innen aus Europa ausgewählt und zu einem 3-tägigen Workshop nach Hannover eingeladen. Inspiriert durch fachlichen

94 URL: https://www.link-niedersachsen.de/ [14.10.2021].

Input und einen intensiven Austausch wurden erste Überlegungen zu Projektideen und denkbaren Arbeitspartnerschaften ermöglicht.«[95] Im Nachklang des Workshops war die Bewerbung auf insgesamt zehn Planning Grants möglich, die mit 10.000 € die Weiterentwicklung der Ideenskizze ermöglichten. Drei der so weiterentwickelten Projekte bekamen als finalen Schritt die Möglichkeit, die Vorhaben mit jeweils 150.000 € über einen Zeitraum von 18 Monaten fertigzustellen. Die Stiftung, die damit in diesem Bereich eine Pionierrolle einnimmt, ging mit der Förderung nicht der Frage nach, ob KI die Lösung ist, sondern ob – und wenn, dann wo – der Einsatz von KI in der kulturellen Praxis sinnvoll ist. Die Künstler*innen konnten im Selbstversuch sehen, ob die Technik das eigene künstlerische Arbeiten dominiert (was nie der Fall war).

Die Projektleiterin Tabea Golgath sieht ein großes Potenzial der künstlerischen Arbeit mit KI darin, dass es vor allem Künstler*innen gelänge, die Komplexität der Technologie zu vermitteln und Konsequenzen zu verstehen. Die größte Herausforderung sieht sie in einem beidseitigen Verständnis von technischer und künstlerischer Sprache. Kulturmenschen würden eher mit offenen Fragen arbeiten, Naturwissenschaftler*innen nähmen ein Ziel als Ausgangspunkt und würden dann den Weg dahin entwickeln. Das Problem der fehlenden Kenntnis der Arbeitskulturen entstünde bereits im Silodenken während der Ausbildung. Hier müssten Hochschulen dringend nachrüsten. Die begleitende Veranstaltungsreihe sei auch aufgrund dieses Vakuums ein so großer Erfolg gewesen, da in den Workshops immer auch Übersetzungs- und Vermittlungsformate enthalten gewesen seien. Für das interdisziplinäre Arbeiten ist vor allem der Einbezug von genug Informatiker*innen ein Thema, die in wirtschaftlichen Kontexten natürlich viel mehr Geld verdienen. Allerdings könne man hier über eine generell wachsende Awareness auch einiges über Pro-bono-Aktivitäten erreichen, da das Beschäftigen mit sinnvollen Inhalten und dem Mehrwert für Kultur und Gesellschaft immer attraktiver werden.

Die ineinandergreifenden Module von LINK sind ebenso wie die langen Förderzeiträume, die Vernetzung der unterschiedlichen Disziplinen und die begleitenden Vermittlungsangebote als beispielhaft anzusehen! Sie entsprechen vor allem den Anforderungen künstlerischer Praxis in diesem Bereich. Nur auf dieser Basis lässt sich die Sinnhaftigkeit der Förderformate beurteilen und die Frage beantworten, ob eine explizite KI-Förderung besser geeignet ist, Bedarfe zu decken, als eine breit angelegte Förderung digitaler Formate.

6.1. Zeit, Kommunikation, Forschung – Faktoren künstlerischer Arbeit mit KI

»Technology is the answer – But what was the question?« (Cedric Price, 1960)

Dieses einleitende Zitat des Architekten Cedric Price pointiert eine wesentliche Anforderung an Künstler*innen, die mit neuen Technologien arbeiten wollen: Ohne eine konkrete Fragestellung, einen Anlass, ein spezifisches Interesse wird das Arbeiten in diesem Bereich schwierig und gerät schnell zur Materialschlacht ohne gesellschaftlichen

95 URL: https://www.link-niedersachsen.de/link-masters/link_masters_details [14.10.2021].

Bezug. Technik um der Technik willen ist als Arbeitshaltung gleich auf mehreren Ebenen problematisch. Einerseits, weil ein solcher Zugriff kaum zu interessanten Ergebnissen führt. Andererseits, weil das unreflektierte Arbeiten, natürlich gerade im Bereich KI, widerspiegelt, was in einer digitalen Welt passiert, in der es nur um die Datafizierung der Gesellschaft geht, ohne die Auswirkungen vorher abzuschätzen und sich über die Sinnhaftigkeit Gedanken gemacht zu haben. Diese Aussage negiert nicht die Tatsache, dass gerade das Arbeiten mit KI vor allem eins ist: ein Experiment. Am Anfang muss eine konkrete Frage stehen. Denn das Arbeiten mit KI ist zu großen Teilen vor allem auch Forschung. Diesen Faktor gilt es in mehrerlei Hinsicht anzuerkennen, denn damit verbunden ist eine Haltung, die auch für die fördernde Seite erhebliche Konsequenzen hat. Beeinflusst werden von dieser Perspektive sowohl die Produktionsprozesse als auch die Formate. Schauen wir zunächst auf die Produktionsseite.

6.1.1. Faktor Zeit

Banal, aber zentral: Der Einbezug digitaler Technologien ist aufwendig. Das Entwickeln, Programmieren, Ausprobieren, Umschreiben und Einsetzen dauert schlicht viel länger als eine rein analoge Arbeitsweise. Davor schrecken viele Künstler*innen zurück, denn der Mehraufwand wird in den normalen Förderungen nicht berücksichtigt. Ein großes Potenzial des Arbeitens in diesem Bereich liegt in der Entwicklung neuer Anwendungsmöglichkeiten und dem Experimentieren mit KI. In solchen forschenden Settings ist überaus schwer einzuschätzen, wie viel Zeit benötigt wird. Hinzu kommt, dass das Einsetzen neuer Technologien mit einer ganz anderen Fehleranfälligkeit einhergeht. Das Realisieren möglichst störungsfreier Abläufe ist wiederum mit zeitlichem Mehraufwand verbunden.

Aber nicht nur das Coding benötigt Zeit, es dauert vor allem auch, bis alle Beteiligten eine gemeinsame Sprache sprechen. Denn die zentrale Herausforderung der Kunst des Digitalen ist Kommunikation.

6.1.2. Faktor Kommunikation und Übersetzung

In allen digitalen Projekten geht es auf mehreren Ebenen um das Gelingen von Kommunikation und Übersetzungsleistungen.

Zunächst innerhalb der Teams, die im Bereich KI fast immer interdisziplinär aufgestellt sind. Es gilt zwischen unterschiedlichen Disziplinen mit jeweils eigenen Arbeitspraktiken, Abläufen, Erwartungshaltungen und Fachtermini zu dolmetschen. Eine gemeinsame Sprache und Arbeitspraxis sind keine Selbstverständlichkeit, werden aber viel zu häufig vorausgesetzt. Tatsächlich arbeiten viele Künstler*innen projektabhängig mit ganz unterschiedlichen Expert*innen zusammen. Das Etablieren einer gemeinsamen Sprache ist daher ein wesentlicher Teil des künstlerischen Arbeitsprozesses. Für die Darstellenden Künste ist das nichts Neues, interdisziplinäre Arbeitsweisen gehören hier zum Tagesgeschäft, aber an der Schnittstelle zur technologischen Entwicklung wird die geforderte Übersetzungsleistung deutlich erhöht. Nicht umsonst heißen Python, C-Sharp oder Java auch Programmier*sprachen*! Niemand würde auf die Idee kommen, dass es reibungslos funktioniert, wenn sich Menschen treffen, die keine gemeinsame Sprachbasis haben. Will man also mit digitalen Möglichkeiten arbeiten, muss man diese Sprachen nicht zwingend fließend beherrschen, aber man muss zumindest ein

Verständnis dafür besitzen, was genau in diesen Sprachen ausgedrückt werden kann und was nicht. Man muss übersetzen und vermitteln können, und auch das braucht natürlich wieder mehr Zeit. Vor allem aber sollte man wissen, was man eigentlich übersetzen will. Wie ausgeführt, benötigen Künstler*innen zwingend auch Wissen über die gesellschaftlichen Konsequenzen und ein Bewusstsein für Fragen künstlerischer Verantwortung.

Es geht entsprechend auch um eine Übersetzung der Technologie im Sinne der Vermittlung, also um eine Kommunikation nach außen. Diese Vermittlungsleistung ist absolut zentral. Denn sie betrifft auch die Demokratisierung einer Technologie, die durch die permanente mediale Mystifizierung tatsächlich immer menschenferner wird. Die Konsequenz ist das Gefühl, dem Fortschritt einer digitalen Welt einfach ausgeliefert zu sein und keinerlei Handlungsoptionen mehr zu besitzen.

Kommunikation ist beim Einsatz von Machine Learning aber auch eine Herausforderung im Umgang mit der Technik selbst. Der unreflektierte Einsatz lernender Systeme führt zu erheblichen Problemen wie Bias, also der Diskriminierung durch Stereotypisierung und Normierung, die ihren Ursprung in der Datenbasis hat, die meist aus WEIRD-Samples (*western, educated, industrialized, rich and democratic societies*) besteht. KI bewirkt so eine radikale Verschärfung von Rassismus und allen Formen der Diskriminierung sowie des Ausschlusses marginalisierter Gruppen. Die Technologie ist keineswegs neutral, das Gegenteil ist der Fall. Denn die KI entscheidet aufgrund von Lernwerten, die sie aus den Datensätzen zieht.[96] Wurden also in der Vergangenheit z.B. vor allem weiße Männer als passende Bewerber zu Vorstellungsgesprächen eingeladen, entscheidet sich ein lernendes System für Human Resources, das ja wie alle KIs auf Wahrscheinlichkeitsberechnung basiert, auch genau auf dieser Datenlage wieder für weiße männliche Bewerber, so geschehen beim Einsatz von KI im Rahmen von Einstellungsverfahren bei Amazon.[97] Die kritische Hinterfragung kann die Maschine, die eben keine eigene Intelligenz besitzt, nicht leisten, wenn nicht genau das Teil der an sie gestellten Aufgabe ist. Das Problem von Bias entsteht entsprechend bereits bei der unreflektierten Datensammlung und setzt sich dann algorithmisch fort. »First, many of the standard practices in deep learning are not designed with bias detection in mind. Deep-learning models are tested for performance before they are deployed, creating what would seem to be a perfect opportunity for catching bias. But in practice, testing usually looks like this: computer scientists randomly split their data before training into one group that's actually used for training and another that's reserved for validation once training is done. That means the data you use to test the performance of your model has the same biases as the data you used to train it. Thus, it will fail to flag skewed or prejudiced results.«[98]

Diese Problematik zeigt sich auch im Bereich der Gesichtserkennung. Die Beispiele, bei denen Menschen mit nichtweißer Hautfarbe nicht als Mensch erkannt wurden, gingen zum Glück groß durch die Presse und haben – zumindest kann man das hoffen – zu

96 Vgl. URL: https://www.anti-bias.eu/biaseffekte/biases-in-kuenstlicher-intelligenz/ [14.10.2021].

97 Vgl. ebd.

98 URL: https://www.technologyreview.com/2019/02/04/137602/this-is-how-ai-bias-really-happens and-why-its-so-hard-to-fix/ [14.10.2021].

einer ersten Sensibilisierung im Umgang mit rassistischer Stereotypisierung in Datensets geführt. Das gleiche Problem zeigt sich auch im Fall von Körpern, die nicht der Norm entsprechen. Diese Feststellung war Grundlage der Arbeit von Ilja Mirsky am inklusiven *Klabauter Theater* in Hamburg. In Mittelpunkt des Stücks *Mythen der Zweckmäßigkeit – A Digitally Enhanced Performance* steht die Verhandlung von Ausgrenzung und Identität, von Diversität, Liebe und Freundschaft. In der gemeinsam mit dem Ensemble entwickelten Performance erweitern z.B. Körperscans, Avatare, Hologramme, Livekameras und Landschaftsprojektionen den künstlerischen Ausdruck. Die Zuschauenden werden darüber mit Stereotypen, Selbstbildern und gesellschaftlichen Grundvorstellungen konfrontiert.[99] Für Ilja Mirsky steht die Vermittlungsarbeit dabei im Vordergrund – und auch hier auf den zwei Kommunikationsebenen: innerhalb des Teams, aber auch nach außen, denn das Wissen um die Ausgrenzungsmechanismen von KI muss gleichermaßen gesammelt wie sichtbar gemacht werden.

6.1.3. »Hacking the code of gender, making binaries blurry«[100]

Entsprechende Forschungsarbeit leistet auch Gloria Höckner in der Entwicklung der Arbeit *Sentimental Bits* über automatisierte Emotionserkennung durch Gesichtsanalyse.[101]

Ausgehend von der Frage des Verhältnisses von Technologie und Körper stehen die Auswirkungen der Computerisierung menschlicher Emotionen auf unsere Wahrnehmung von Körpern im Zentrum der Forschung. Das Projekt zielt auf die Selbstbestimmung über den eigenen Körper, über Emotionen und Daten im Angesicht zunehmender Überwachung durch neue Technologien. Basis der Arbeit ist die intensive Recherche zu Mechanismen künstlicher Emotionsintelligenz, die u.a. für individualisierte Werbung, zur Überwachung, für polizeiliche Ermittlungen, für Jobinterviews oder auch als Lügendetektor bei Grenzkontrollen eingesetzt wird (z.B. im EU-finanzierten Grenzkontrollsystem *iBorderCtrl*, in dem Emotions-KIs in Form eines Avatars als Lügendetektortest fungieren). Die KIs werden mit dem 1978 entwickelten *Facial Action Coding System* (FACS) trainiert, das von sieben Basisemotionen ausgeht. Diese Methodik schließt an die Pseudowissenschaft der Physiognomie an, die im 19. und 20. Jahrhundert als wissenschaftlicher Unterbau für Rassismus und Eugenik diente. Sehr eindrücklich zeigt Gloria Höckners künstlerische Forschung, dass alle Taxonomien oder Klassifizierungssysteme immer politisch sind.

Dazu programmierte das Team gemeinsam Emotions-KIs, die auf Open-Source-Codes sowie Open- Source-Datenbanken basieren, um so die Mechanismen von Überwachungstechnologien offenzulegen. Damit werden die eingeschriebenen gesellschaftlichen Codes des Trackingsystems gehackt. Als Tool der Unterbrechung von Repräsentationssystemen, Kategorisierungsprozessen, Naturalisierung von binären Gendervor-

99 URL: http://klabauter-theater.de/projects/mythen-der-zweckmaessigkeit/ [14.10.2021].

100 Russell, Legacy (2020): Glitch Feminism – A Manifesto. London/New York. 25.

101 Im Folgenden fasse ich eine Präsentation des Forschungsstandes der Künstlerin zusammen und zitiere hierzu in großen Teilen ihre eigene Beschreibung. Der Stückentwicklungsprozess war zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Studie noch nicht abgeschlossen. Das Stück hat am 24. März 2022 auf Kampnagel in Hamburg Premiere. Herzlichen Dank an Gloria Höckner für die Bereitstellung des Materials und die Möglichkeit der Übernahme des Textes!

stellungen, vermeintlicher Objektivität und Neutralität von KI dient der Glitch-Effekt, ein technischer oder digitaler Fehler, mit Bezug auf Legacy Russells *Glitch Feminism – A Manifesto*[102]. Gloria Höckner erweitert den Begriff Glitch und nutzt ihn nicht lediglich als digitalen/technologischen Fehler, sondern setzt in Bezug auf Erkennungssysteme an der Stelle an, wo die Erkennung/Kategorisierung in Schwierigkeiten gerät: »Glitch sehe ich als den Moment, in dem die maschinelle Kategorisierung von Menschen fehlschlägt und damit beispielsweise aufgezeigt wird, wie instabil die binäre Vorstellung von Gender ist.«[103]

Der Moment des Glitch wird so zum Tool, um menschliche Repräsentation und Identität (Einheit mit Repräsentation, gesellschaftlichen Codes) zu transformieren. Gloria Höckner verfolgt dabei den Ansatz, dass bestehende KI-Systeme Aufschluss über aktuelle und historische Formen der Diskriminierung geben können, da sie diese in sich tragen.

Die Arbeit ist als Kunst der Sichtbarmachung und Vermittlung und gleichermaßen als Forschung auf einem Gebiet, das dominiert ist von unkritischem Fortschrittszwang, ein großartiges Beispiel gestaltender Verantwortung.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Für die wesentlichen Faktoren Zeit, Kommunikation und Übersetzung braucht es, um interdisziplinär arbeiten zu können, im wahrsten Sinn des Wortes etwas Grundlegendes, eine neue Form künstlerisch-technischen Fachwissens.

Denn neue Sprachen lernen, Fragen haben, vermitteln können, den Kontext kennen und das Ausmaß der Möglichkeiten (im Guten wie im Schlechten) – das können sich nur die Allerwenigsten im Laufe einer kleinen Förderung aneignen bzw. praktizieren. Die technische Kenntnis und das Wissen um die soziotechnologischen Konsequenzen von Theater und Digitalität brauchen Künstler*innen der Zukunft aber unbedingt. Dafür bedarf es neuer Studiengänge. So entsteht eine Expertise, die es tatsächlich nicht nur in der Kunst braucht und die darum, darauf komme ich gleich, auch andere Fördermöglichkeiten bräuchte: die der Schnittstellen. Für Künstler*innen böten sich mit diesem Wissen Arbeitsmöglichkeiten weit über das reine Kunstfeld hinaus an. Denn Expert*innen mit dem Vermögen der Vermittlung und Übersetzung werden aktuell überall gesucht. Um diese Expertise zu stärken, ist eine Überwindung des Spartendenkens – in dem viele Förderstrukturen nach wie vor verhaftet sind – notwendig. In der fördernden Praxis passiert dies auch bereits. Das zeigt auch ein Blick auf die von AUTONOM oder LINK geförderten Projekte, die aus diversen künstlerischen Bereichen kommen.

Aber kommen wir noch einmal zurück auf die zu Beginn dieses Kapitels gestellte Frage: Braucht es eine explizite Förderung von KI? Oder ist eine allgemeinere Förderung einer digitalen Praxis sinnvoller? Ich habe diese Frage allen 25 Interviewpartner*innen gestellt und die große Mehrheit (ca. 95 %) war der Meinung, dass es keine explizite KI-Förderung brauchen würde, wenn die Förderung für digitale Formate ausgebaut und der technische Mehraufwand antizipiert und honoriert würde. Dies gilt vor allem für den Bereich Mixed Reality, also den Einbezug von Virtual und Augmented Reality, wie auch

102 Russell (2020).

103 Gloria Höckner, zitiert nach unveröffentlichter Präsentation.

für den Bereich Robotik. Denn nicht jede komplizierte Technik, nicht jeder anspruchsvolle Code oder jede zeitintensive Entwicklung ist gleichzusetzen mit KI; es hängt letztlich auch wieder sehr von der Definition dieses großen Sammelbegriffs ab. Dass eine explizite Förderung neuer Technologien sinnvoll und notwendig ist, steht hingegen außer Frage und wurde von allen Gesprächspartner*innen bestätigt. In der Konsequenz wird der Blick auf die Produktionsbedingungen wichtiger denn je. Hier kann nur ein differenziertes und flexibles Fördersystem helfen, das nicht zwingend reine KI-Produktionen fördert, sich aber sehr explizit neuen Technologien zuwendet.

7. Konsequenzen für die Förderung

Für Mixed-Reality-Produktionen sind die aktuellen Förderzeiträume vollkommen ungeeignet. Das zeigt sich auch in der Ästhetik, die dann größtenteils an die IT-Garage einer Computer AG aus den 1990er Jahren erinnert. Will man interessante und auch in der Formsprache überzeugende Produktionen fördern, braucht es ganz klar viel mehr Zeit. Zeit für Entwicklung, aber auch für Übersetzung und Kommunikation.

In den allermeisten Projekten wird, das ist eindeutig, Forschung geleistet. Es gilt, diese Forschungsleistung als eigenständiges Ergebnis anzuerkennen.

Zum einen hinsichtlich der Förderzeiträume. Diese liegen in der Wissenschaft für die Arbeit mit KI im mehrjährigen Bereich. Ein halbes Jahr wäre darum ein Mindestwert, an den man sich bei der Förderung unbedingt halten sollte. Das Arbeiten mit und an KI ist immer im diskursiven Zusammenhang zu denken, auch in der Praxis, darum ist auch der Faktor der Diskursivität wesentlich. Es geht, wie gezeigt wurde, wie in der Forschung auch, um das Erarbeiten, Erzeugen und Vermitteln von Wissen. Die Forschungsarbeit ähnelt dabei einer gemeinsamen Suchbewegung, die im Trial and Error, ergebnisoffen und als Experiment angelegt sein kann. Im Zentrum steht dabei stets das Verhältnis von Mensch und Technologie. Die Expertise, die künstlerische Praxis für diesen Bereich einbringen könnte, ist enorm. Sie sollte entsprechend ernst genommen werden, gerade auch im Bereich Forschung.

Um dieses Wissen aufzubauen und zu verstetigen, vor allem aber, um von vornherein eine gemeinsame Sprache zu entwickeln, entstehen aktuell neue Studiengänge. So ist zum Beispiel an der Fachhochschule Dortmund unter dem Titel *Digitalität in den Szenischen Künsten* ein neuer Studiengang geplant, der genau dies zum Inhalt haben soll. Aber auch Professuren wie die für Digitale Medien im Puppenspiel des neuen Studiengangs *Spiel &Objekt* an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« in Berlin, besetzt mit Friedrich Kirschner, sind ein wichtiger erster Schritt in diese Richtung.

Zum anderen aber verändern sich mit der künstlerisch-digitalen Arbeit – dies ist letztlich die wesentliche Transformationsaufgabe – die erwartbaren Formate. Denn die interessantesten Dinge passieren momentan nicht unbedingt in der Präsentation der Ergebnisse, sondern im Entwicklungsprozess der digitalen Performance Art. Darum bräuchte es die Förderung von Experimenten, von neuen, vielleicht auch ganz kurzen Formaten. Es bräuchte also auch eine Abkehr der Förderung von Produktionen hin zu einer Prozessförderung ohne Ergebniszwang.

7.1. Kompliz*innenschaften

Für die digitale Arbeitspraxis braucht es, wie gezeigt wurde, eine neue Kultur des Teilens. Die entsprechenden Netzwerke müssten ausgebaut, anders sichtbar, in ihrer Expertise ernst genommen und von mehr Praktiker*innen getragen werden, denn die einzelnen Institutionen, denen aktuell Expertise in diesem Bereich zugeschrieben wird, sind bereits überlastet. Auch sind mehr Kooperationen mit festen Häusern, die natürlich eine ganze andere Infrastruktur und Rahmung bieten, ein wesentlicher Faktor, um Ressourcen und Wissen zu teilen. Hierbei sollte dringend an die Erfahrungen des Programms *Doppelpass* der Kulturstiftung des Bundes angeknüpft werden, um Frust auf beiden Seiten zu vermeiden. Die Kompliz*innenschaften mit festen Häusern sind für beide Seiten wichtig. Grundsätzlich sollte vor allem auch in Strukturen des Teilens von Wissen und in Transferleistungen, nicht nur in Projekte investiert werden.

Schlussendlich ist die Frage, ob es eine explizite KI-Förderung wirklich braucht, vor diesem Hintergrund zu beantworten. Alle genannten Faktoren gelten natürlich grundlegend für das Arbeiten an der Transformation der digitalen Theaterkultur. Der Aufbau von bundesweiten Förderreihen für digitale Praktiken ist darum eine zentrale Aufgabe an die Mittelgeber*innen. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass wir gleichermaßen Einstiegsförderungen zur Wissensvermittlung brauchen wie auch die explizite Förderung von bemerkenswerten Profis als Impulsgebende. Um die Szene auf- und weiter auszubauen, sind mehrstufige Förderformate, wie sie von der Stiftung Niedersachsen mit LINK realisiert wurden, als beispielhaft zu sehen. So kommt auch Daniela Koß in ihrer Diskussionsreflexion für die LINK Werkstatt Theater und Tanz zu dem Schluss: »Die neuen Formate benötigen andere Rahmenbedingungen und stellen die Theaterschaffenden vor neue Herausforderungen: von der Zusammenarbeit mit Programmierern und Mechatronikern ›auf Augenhöhe‹ über die konzeptionelle Arbeit der Regie bis hin zu der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Maschine. Es erfordert neue Fertigkeiten, offenere Strukturen und vor allem viel Mut, Neues zu wagen.«[104]

Ideal wäre die Fördermöglichkeit nach einem modularen System: Auf die Ausschreibung für digitale Arbeitspraktiken können sich grundsätzlich alle Interessierten bewerben. Ob es um den Aufbau von Wissen geht, ein Projekt mit geringem technischem Aufwand oder ein besonders anspruchsvolles Projekt, das KI einsetzt, wäre ausschlaggebend für die Vergabe der unterschiedlich hoch dotierten Module, die in ihrer Länge und im Umfang variieren sollten. So ließe sich auch die Komplexität der technischen Möglichkeiten und die Bandbreite der Potenziale abbilden.

Einige konkrete Ideen für geeignete Formate sind während des Workshops *Förderung neuer Technologien in der Darstellenden Kunst* beim Bundestreffen der Freien Darstellenden Künste[105] im September 2021 im Radialsystem in Berlin entstanden.

Zum Beispiel der Entwurf für ein prozessorientiertes Festival. Gezeigt werden hier keine fertigen Produktionen. Im Sinne der Arbeitsweise eines Hackathons entstehen erste Prototypen und Ideen. Experimente mit solchen und anderen Formaten brauchen

---

104 Koß (2019): 117.

105 URL: https://bundesforum.art/programm/programmuebersicht/ [14.10.2021].

wir in Zukunft viel mehr. Den Mut, Neues zu wagen, brauchen nicht nur Künstler*innen, sondern vor allem auch Mittelgeber*innen. Die Verantwortung, unsere Zukunft mitzugestalten, ist eben keine isolierte Einzelaufgabe. Sie ist nur durch Kooperationen, durch Teilen, durch das gemeinsame Denken, Umdenken und Neudenken zu leisten. Dies gilt für uns alle.

8. Gestaltende Verantwortung fördern – eine Handlungsempfehlung

Die Förderung von KI in den Darstellenden Künsten kann nicht getrennt von der Transformation einer digitalen Theaterkultur bzw. der Beförderung theatraler Digitalität in unserer postdigitalen Gesellschaft gedacht werden. Diese Studie hat eine Vielzahl von künstlerischen Möglichkeiten aufgezeigt, die in der Zusammenschau Potenzial in mehrerlei Hinsicht besitzen.

Einerseits in der Entwicklung neuer Formate, Erzähltechniken, Formsprachen und Zugänge. Andererseits in der Sichtbarmachung von Systematik und Wirkungsweisen einer Technologie, die (beginnend mit ihrer Namensgebung) so mystifiziert wurde, dass die allermeisten Menschen sich passiv einem technologischen Fortschritt ausgeliefert glauben, den wir alle tatsächlich sehr aktiv vorantreiben. Die entsprechenden Konsequenzen, wie die Radikalisierung von rassistischer Stereotypisierung, Normierung, Überwachung und Beeinflussung, sind längst spürbar und werden zukünftig weiter zunehmen. Anstelle von Ignoranz der technologischen Möglichkeiten kann es im Sinne des Selbstverständnisses einer progressiven Kunstform, die gesellschaftliche Relevanz besitzen will, nur um eine aktive und damit gestaltende Einmischung in diese Prozesse gehen.

Das größte Potenzial des künstlerisch-technischen Arbeitens liegt in der Möglichkeit der Sichtbarmachung und Vermittlung dieser Technologien, auch im Sinne der Entwicklung von alternativen Praktiken und Einsatzmöglichkeiten. Die gestaltende Verantwortung, die sich hierin zeigt, können Künstler*innen nur übernehmen, wenn es Rahmenbedingungen gibt, die ein produktives Arbeiten möglich machen. Die Verantwortung zur Ermöglichung dieses Potenzials künstlerischer Praxis liegt damit auch bei den mittelgebenden Institutionen, den kooperierenden Partner*innen und Netzwerken.

Hierfür ist Mut von allen Beteiligten gefragt, sich auf neue Formate und Experimente (auch in der Förderung) einzulassen. Die etablierte Trennung in Kunst und Technik ist in diesem Bereich ebenso wie ein Verharren im steifen Korsett von Sparten- und Silodenken eine Hürde, die es zu überwinden gilt, da sie zu Bewegungslosigkeit führt. Das Arbeiten in inter- und transdisziplinären Teams an neuen Schnittstellen (z.B. im Virtuellen) und mit hybriden Formaten ist eine wichtige Weiterentwicklung, sowohl innerhalb der Szene als auch in der Vernetzung mit anderen gesellschaftlichen Bereichen, Kompetenzen und Institutionen. Die Arbeitsweise ist nur als eine Verschaltung aus Kunst, Technik und Wissenschaft denkbar, denn die allermeisten Arbeiten sind auch als künstlerische Forschung zu sehen.

Das interdisziplinäre Zusammenarbeiten jenseits von Genregrenzen ist hierfür Voraussetzung. Dabei besteht die Herausforderung in der Bereitschaft aller Beteiligten (auch der fördernden Institutionen), neue Sprachen zu lernen und auch zu akzeptieren.

Die Überwindung der Spartentrennung ist damit vor allem auch als Chance für mehr Vernetzung zu verstehen, um die eigene Bubble zu verlassen und wechselseitigen Einfluss auf andere Disziplinen zu praktizieren. Das Wissen aus anderen Bereichen wie der Medienkunst und kunsthistorischer Entwicklungen brauchen mehr Sichtbarkeit. Um auf bestehendes Wissen zurückgreifen zu können, sollte nicht nur in Projekte, sondern vor allem auch in Strukturen und Netzwerke investiert werden. Damit bestehendes Wissen produktiv genutzt werden kann, bedarf es einer neuen Kulturpraxis des Teilens (von Erfahrungswissen, Technologien und Ergebnissen) in der Szene der Darstellenden Künste, die ähnlich wie im technologischen Bereich selbstverständlich werden muss. Diese Praxis des Teilens verhindert die Forderung nach ständiger Innovation.

Wissen muss transformiert werden. Dazu braucht es die Möglichkeit, Bestehendes weiterzuentwickeln und nicht mit jedem Projekt neu starten zu müssen. Ein Verständnis von »benutzbarer« (nicht nützlicher) Kunst[106] wäre dazu Voraussetzung. Das Prinzip der Open-Source-Bereitstellung von Codes, deren Erfolg sich an der Benutzung durch andere User*innen misst und durch die Fortschritte im technologischen Bereich erst möglich wird, sollte hierfür Vorbild sein. Statt Innovation sollte es darum um aufbauende Entwicklung gehen!

Die Nachahmung von Kunst durch den Einsatz maschinellen Lernens ist insgesamt die langweiligste Möglichkeit im Bereich KI. Sie hat in der öffentlichen Wahrnehmung aber zu viel Aufgeregtheit geführt, die viel wesentlichere Probleme des Einsatzes künstlicher Kreativität überlagert. Insgesamt darf es nicht um den Versuch gehen, in Konkurrenz mit wirtschaftlichen Entwicklungen zu treten. Das Prinzip des Hackens bestehender Technologien ist dafür eine spannende Möglichkeit!

Der Einsatz von KI ist gleichermaßen für die Produktion von Material wie für die Performance relevant. Eine Förderung in diesem Bereich ist vor allem als eine Bundesförderung zu denken, da es um einen generellen Impuls für die ganze Szene jenseits von Ländergrenzen geht. Hier sind vor allem die Akademie für Theater und Digitalität mit dem durch die Kulturstiftung des Bundes geförderten Fellowship-Programm, die Förderreihe AUTONOM des *Fonds Darstellende Künste* und vor allem die Programmlinie LINK der Stiftung Niedersachsen als beispielhaft zu sehen.

Wesentliche Faktoren für die erfolgreiche Förderung in diesem Bereich sind die Bereitstellung von mehr Zeit, die Akzeptanz von anderen Formaten und Experimenten und das Zulassen von Freiräumen, in denen auch Scheitern eine Option sein kann. Letzteres ist vor allem in Dortmund an der Akademie für Theater und Digitalität bereits ohne Ergebniszwang möglich.

Modulare Förderung, die aufeinander aufbaut, hybride Formate und das Zusammenarbeiten ganz unterschiedlicher Akteur*innen fordert und fördert, wäre hierfür ideal. All diese Faktoren ließen sich auf die grundsätzliche Förderung einer neuen digitalen Kultur als wichtigen Motor für wesentliche Transformationsprozesse übertragen. Gestaltende Verantwortung zu übernehmen ist kein Privileg der Kunst, sondern eine schlichte Notwendigkeit.

106 Bruguera (2014).

Danksagung

Für spannende Gespräche, Einblicke in die eigene Praxis, Hinweise, Kritik, Hilfe, Feedback, Material und Inspiration bin ich vielen Menschen zu Dank verpflichtet. Namentlich erwähnen möchte ich vor allem:

Marco Donnarumma, Dorte Lena Eilers, Christian Fuchs, Gloria Gloeckner, Tabea Golgath, Tobias Hochscherf, Marcel Karnapke, Stefan Kaegi, Friedrich Kirschner, Steffen Klewar, Eva-Maria Kraft, Micha Kranixfeld, Björn Lengers, Tina Lorenz, Marcus Lobbes, Ilja Mirsky, Henning Mohr, Imanuel Schipper, Oliver Schürer, Susanne Schuster, Philipp Schulte, Birte Werner, Christoph Wirth, Christian Wobbeler, Chris Ziegler.

Mehr als Partizipation

Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste

Svenja Reiner und Henning Mohr mit Unterstützung durch Simon Sievers

Im Kontext einer sich fortschreitend ausbreitenden Kultur der Digitalität müssen sich die Darstellenden Künste verstärkt als interaktive Plattformen verstehen, die digitale Praktiken wie Sharing, Hacking und Community Building als strukturierenden Teil ihrer Produktionsweisen adaptieren. Dafür braucht es neue Formen der Kulturförderung, die veränderte Laufzeiten, Kompetenzentwicklung und disziplin- übergreifendes Arbeiten unterstützen.
Dr. Henning Mohr & Svenja Reiner, Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Bonn

1. Einleitung

In der Auseinandersetzung mit Kulturen der Digitalität stößt man schnell auf Wissenslücken: Zwar gibt es unspezifische Erzählungen und Rollenbilder, welche die Journalistin Eva Tepest als Bestandteile einer »digitale[n] Mythenbildung« identifiziert. Diese Codestrukturen und Programmiersprachen grenzen in ihrer Komplexität und Wirkung an magische Formeln, die nur wenigen Auserwählten verständlich sind, die aber einen nicht eingrenzbaren Einfluss auf die Zukunft des menschlichen Lebens haben werden. »Zur digitalen Mythenbildung passt, dass sich auch Kulturarbeiter*innen von digitalen Technologien allzu oft Rettung oder Untergang erhoffen.«[1] Trotz dieses Interesses an digitalen Technologien gibt es aber kaum faktuales Wissen im öffentlichen Diskurs, attestiert der Kurator Fabian Saavedra-Lara. Dort sind vielmehr »die Tendenzen erkennbar, technische Entwicklungen als disruptive Phänomene in einer scheinbar geschichtslosen Gegenwart zu verstehen und sie mithilfe von Innovationsrhetoriken in eine linea-

1 Tepest, Eva (2021): Info-Proletarier*innen of the world, unite! In: Kulturpolitische Gesellschaft (Hg.): #neueRelevanz. Eine Kulturpolitik der Transformation, https://kupoge.de/blog/2021/01/04/info-proletarierinnen-of-the-world-unite/ [30.01.2022].

re, unvermeidbare Zukunft hinein zu projizieren.«[2] Laut Saavedra-Lara sind beispielsweise die Technologieentwürfe, die Medienkünstler*innen seit Mitte des 20. Jahrhunderts geschaffen haben, ebenso wenig bekannt wie Künstler*innen selbst, die die Gestaltungs- und Ausdrucksformen digitaler Medien analysierten und mit ihnen experimentierten.

> Die frühen Netz-Avantgarden propagierten einen selbstbestimmten Umgang mit Technologie, der sich nicht mit den Voreinstellungen der damals gängigen Software und Hardware begnügte. Ähnlich der Umnutzung von Plattenspielern als Musikinstrumente und künstlerische Werkzeuge, zum Beispiel im Hip-Hop, ging es der kritischen Medienkultur stets darum, Technologie »gegen den Strich zu bürsten«, sie nach den eigenen Regeln umzufunktionieren und zu verändern, um auf diese Weise Potentiale freizulegen, die nicht nur einer kommerziellen Verwertbarkeit nützlich sind. Stets ging es darum, Grenzen auszutesten – manchmal auch die Grenzen der Legalität. Doch durch diesen Aktivismus konnten viele politische und technische Fragen und Probleme im Zusammenhang mit Technologie offengelegt werden, beispielsweise Fragen zu Datensouveränität und -missbrauch, Privatsphäre und Anonymität, Sicherheitslücken und viele weitere.[3]

Diese Frage- und Problemstellungen wurden im März 2020 in zuvor unbekanntem Ausmaß öffentlich virulent. Denn mit dem Einbruch der Coronapandemie wurden (auch) die Darstellenden Künste notgedrungen zunehmend digital; das Internet wurde Probebühne und pandemiesicherer Aufführungsort, über Videokonferenzen wurde geplant und produziert; geklatscht wurde vielfach lautlos mit entsprechendem Emoji. Nachdem im ersten Lockdown zumeist aufgezeichnetes Archivmaterial und abgefilmte Inszenierungen gestreamt wurden, wuchs im zweiten Lockdown das Bewusstsein dafür, dass Theater im Netz mehr als Streaming ist und dass es den Bildschirm daheim zu einem Portal in den digitalen Raum verwandeln kann. Im April 2021 schlossen sich daran anknüpfend unter dem Namen *Das Theaternetzwerk.Digital* mehr als 20 Bühnen und Orchester, Spielstätten, Stadt-, Staats- und Landestheater in Deutschland, Österreich und der Schweiz zusammen, um sich gemeinsam mit der Frage zu beschäftigen, wie der digitale Raum grundsätzlich zu einem zusätzlichen Bühnenraum ertüchtigt werden kann. Kooperativ wollen die Netzwerkpartner*innen neue Dramaturgien für digital-ästhetische Narrative entwickeln und dabei theatrale Strategien und Erzählweisen erweitern. In einem postpandemischen Theater sollen digitale Öffentlichkeiten mit der analogen, die lokale Stadtgesellschaft mit der globalen Gesellschaft verknüpft werden. Für diesen umfassenden Transformationsprozess prognostiziert das Netzwerk, dass Expert*innen für technische Arbeitsfelder sowie neue Formen des Miteinanders innerhalb und außerhalb des Bühnenraums nötig werden.[4] Und weniger konkret schreiben die Regierungsparteien SPD, BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN und FDP nach der Bundestagswahl im September

---

2 Saavedra-Lara, Fabian (2021): Zurück in die Zukunft IV. In: Kulturpolitische Gesellschaft (Hg.): #neueRelevanz. Eine Kulturpolitik der Transformation, https://kupoge.de/blog/2021/03/02/zurueck-in-die-zukunft-iv/ [30.01.2022].

3 Ebd.

4 Mehr Informationen unter https://theaternetzwerk.digital/ [08.10.2021].

2021 in ihren Koalitionsvertrag: »Wir schaffen ein Kompetenzzentrum für digitale Kultur, das Kulturakteurinnen und Akteure berät, vernetzt und qualifiziert.«[5]

Diese Studie will einen Teil zu dieser Suchbewegung hinzufügen. Im Diskurs gilt das Theater zumeist als »Anti-Maschine«, als »letzte[r] Ort der Wärme, des menschlichen Gefühls« und »analoge Kunstform schlechthin«.[6] Das könnte verwunderlich sein angesichts der komplexen technischen Apparaturen, die dort Drehbühnen bewegen, Räume beleuchten und beschallen oder die Kommunikation zwischen Büros, Werkstätten und Garderobe arrangieren.[7] Es geht diesem Konstrukt und seinem umgangssprachlichen Verständnis von Analogität weniger um die Abwesenheit von computergesteuerten Prozessen, sondern um die leibliche Anwesenheit von Schauspieler*innen und Publikum im selben Raum und die damit verbundene Assoziation von Intensität und Nähe. Was für gelungene Theatermomente stimmen mag, lässt sich nicht ins Gegenteil verkehren: Dass das digitale Theater per se künstlich oder unnatürlich ist, ist eine Annahme, die sich während der Coronapandemie implizit oder explizit in unterschiedlichen Diskurspositionen finden ließ. Diese Haltung, das zeigt ein Blick in die kleine Szene der digitalen Darstellenden Künste, ist unterkomplex und lässt sich eher als Hinweis darauf verstehen, dass viele digitale Theatermomente in der Pandemie ihre Zuschauer*innen frustrierten. Um dieses Scheitern zu verstehen, untersucht diese explorative Studie aktuelle Entwicklungstrends des digitalen Theaters im Kontext sich verändernder Rezeptionsweisen des Publikums. Dafür wurden insgesamt 15 etwa 60 bis 80 Minuten lange leitfadengestützte Interviews mit Akteur*innen aus dem Feld der Darstellenden Künste geführt. Die Auswertung dieser Interviews zeigt vielfältige Potenziale des digitalen Theaters in Bezug auf neue Ausdrucksformen und eine Erweiterung von Zielgruppen auf. Nach einer kurzen methodischen Einordnung und einer theoretischen Rahmung werden in den folgenden Seiten die zentralen Ergebnisse der Studie vorgestellt und mit kulturpolitischen Rahmungen und Handlungsempfehlungen verbunden.

1.1 Methodischer Zugang

Im Vorfeld der Studie wurden 18 der insgesamt 167 geförderten Projekte des #TakePart-Programms des *Fonds Darstellende Künste* ausgewählt, im Detail analysiert und codiert. #TakePart wurde aus dem Rettungs- und Zukunftspaket für den Kultur- und Medienbereich NEUSTART KULTUR der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) finanziert. Das Förderprogramm richtete sich an Produktionsorte, Gastspielhäuser und Festivals sowie an freischaffend arbeitende Künstler*innen oder -gruppen der Freien

5 Koalitionsvertrag 2021–2025 zwischen der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD), BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN und den Freien Demokraten (FDP) (2021): MEHR FORTSCHRITT WAGEN. BÜNDNIS FÜR FREIHEIT, GERECHTIGKEIT UND NACHHALTIGKEIT. 122.

6 Kerlin, Alexander (2019): Digitalität und Theaterbetrieb – ein Ausblick. In: Pöllmann, Lorenz/Herrmann, Clara (Hg.): Der digitale Kulturbetrieb. Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements, Springer Gabler. 461–465, hier 461f.

7 Ebd. 462.

Darstellenden Künste, »die nicht überwiegend kontinuierlich öffentlich grundgefördert (institutionell) sind«[8]. In der Zielsetzung des Programms heißt es:

> Für den Neustart der Kultur auf und hinter der Bühne spielt das Publikum die zentrale Rolle: #TakePart stellte daher die Bindung und Gewinnung des Publikums in Zeiten der Pandemie in den Fokus. Anknüpfend an die in den Freien Darstellenden Künsten bereits langjährige Praxis der Kunstvermittlung – in der diese häufig kein von der Kunst losgelöster, sondern oftmals integraler Bestandteil ist – wurden im Programm #TakePart Projektvorhaben ermöglicht, die sich mit Fragen nach der Reorganisation und Neuausrichtung in Bezug auf das Publikum beschäftigen, sich den Herausforderungen eines Spielplans in Lockdown-Zeiten stellten oder sich der Bespielung theaterferner Orte und digitaler Räume zuwenden.[9]

Mögliche Formate dieser »Neuausrichtung auf Publikum«[10] waren unter anderem: »Angebote kultureller Partizipation, Maßnahmen des Audience Development, kreative Strategien in der Kommunikations- und Öffentlichkeitsarbeit sowie künstlerische Vorhaben zur Erschließung neuer Publikumsgruppen.«[11] In den jeweiligen Antragsphasen konnten mindestens 20.000 und maximal 60.000 € beantragt werden, der Eigenanteil betrug 10 %.[12] Die Antragsunterlagen enthielten ein standardisiertes Antragsformular mit Projektskizze und Kostenfinanzierungsplan, die Lebensläufe der beteiligten Akteur*innen und eine ausführliche Projektbeschreibung. Auf dieser Basis wurden mittels eines iterativen Codierungsverfahrens in der Software MAXQDA die Kategorien *Publikum/Zielgruppe*, *(Digitale) Vermittlung*, *Interaktion/Kommunikation* und *(Digitale) Technologien* aus dem Material analysiert. Zusätzlich wurden innerhalb der Software Memos angelegt, auf deren Basis anschließend Fragestellungen entwickelt wurden, die Grundstein des Leitfadens daran anknüpfender Interviews wurden.[13] Das Sample der Interviewten bestand aus neun im Vorfeld ausgewählten, externen Digitalexpert*innen sowie sechs Projektorganisator*innen, die im Zuge des #TakePart-Programms des *Fonds Darstellende Künste* gefördert wurden. Die Auswahl erfolgte bei den Expert*innen aufgrund der Qualifikation, Bekanntheit und Vernetzung der jeweiligen Personen, bei den Projektdurchführenden eher zufällig auf Basis der Vorauswahl geförderter Projekte. Mit dieser Mischung sollten zum einen der Aktualität der geförderten Projektansätze Rechnung getragen werden, zum anderen die Heterogenität der zum Teil langjährigen, singulären Expertisen im Bereich der digitalen Darstellenden Künste Berücksichtigung finden. Der Fragebogen setzte die Schwerpunkte Vermittlungsarbeit, Publikumserreichung, Kultur(en) der Digitalität und Kulturförderung/-politik und stellte 30 offene Fragen zu den Vorerfahrungen und Wissensbeständen, Lernprozessen während der

---

8 Fonds Darstellende Künste e. V. (2022): #TAKEPART | Publikumsgewinnung, https://www.fonds-daku.de/takepart/ [06.01.2022].

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Vgl. Gläser, Jochen/Laudel, Grit (2009): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. 3. Auflage. VS Verlag. 115ff. sowie 142ff.

Pandemie, Chancen, Herausforderungen und zu den Trends sowie den eigenen Einschätzungen und Positionierungen zu diesen Themen. Die Interviews wurden von einer Person im Homeoffice via Zoom geführt und das Audio mittels der Software aufgezeichnet. Die Transkription erfolgte nach einfachen Transkriptionsregeln, sodass die nonverbalen Zögerungslaute der Sprecher*innen nicht transkribiert wurden. Pausen über vier Sekunden wurden gekennzeichnet, waren aber in der weiteren Auswertung nicht von Belang. Der Text wurde übernommen, wie er gesprochen wurde.[14]

Das Vorgehen der Studie ist explorativ: Dies ist dem Umstand geschuldet, dass zwar vielfach gefordert wird, die Themenfelder Digitalität, Theater und Publikum stärker zu verknüpfen und in Zukunft intensiver zu bearbeiten,[15] jedoch nur wenig Studien und Forschungsprojekte existieren, die diese Ansätze tatsächlich untersuchen. Daran anknüpfend versucht diese Studie das Feld der Darstellenden Künste überblicksartig zu erfassen und erste Einblicke in das Feld digitaler Produktionsweisen zu ermöglichen. Die Daten aus Interviews und Förderanträgen wurden in einem mehrstufigen, iterativen Verfahren codiert, das sich an der Grounded Theory Methodology orientiert und erste Theorieansätze aus dem Datenmaterial generiert.[16] In mehreren Schritten wurden die für das Forschungsunternehmen relevanten Konzepte und Themen aus den erhobenen Daten analysiert, untereinander verglichen und verdichtet; diese Arbeit wurde von begleitenden Memos unterstützt, in denen Fragen, Details oder Gedanken notiert wurden. Zudem wurden in den Memos erste Hinweise für Ansatzpunkte in einer ergänzenden Theorierecherche festgehalten. Im Auswertungsprozess zeigte sich schnell, dass die oben genannten Schwerpunkte mit den Themen künstlerische Arbeit, Produktion, Formate, Personal, Kulturpolitik und digitales Theater korrespondierten. In der folgenden Darstellung werden die Ergebnisse mit bestehender Theorie und kulturpolitischer Praxis verknüpft.

Im folgenden Text wurden manche der Zitate zur besseren Lesbarkeit gekürzt bzw. der Satzbau im Sinne der Aussage leicht umgestellt. Zudem wurde indirekte Rede in der Vergangenheitsform wiedergegeben, um die Situationsbedingtheit der Aussagen zu betonen, statt das zitierte Material durch eine Präsenzform allgemeingültig erscheinen zu lassen.[17] Wenn im Folgenden von »Forschungsteilnehmer*innen« oder »Gesprächspartner*innen« die Rede ist, umfasst die Reichweite der Aussage sowohl die Gruppe der

14 Vgl. für eine ausführliche Darstellung Claussen, Jens/Jankowski, Dana/Dawi, Florian (2020): Aufnehmen, abtippen, analysieren. Wegweiser zur Durchführung von Interview und Transkription. 48ff., https://www.academia.edu/43431429/AUFNEHMEN_ABTIPPEN_ANALYSIEREN_Wegweiser_zur_Durchf%2525C3%2525BChrung_von_Interview_und_Transkript [30.01.2022].

15 Zuletzt hat die futureStage Research Group des metaLAB der Universität Harvard im Rahmen eines globalen Forschungsprojekts ein Manifest zur Bühne der Zukunft verfasst, im englischen Original hier: https://mlml.io/p/futurestage/ [14.06.2022] und in deutscher Übersetzung hier: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20469:theaterbrief-aus-harvard&catid=448&Itemid=99 [14.06.2022] nachzulesen.

16 Vgl. für eine ausführliche Darstellung Breuer, Franz (2009): Reflexive Grounded-Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis. VS Verlag. 69ff.

17 »Ein*e Expert*in beschrieb unter dem Stichwort ›unsichtbare Digitalität‹ beispielsweise den Einsatz von Technik im Bühnenbild« statt »Ein*e Expert*in beschreibt …«.

externen Expert*innen als auch die der Projektorganisator*innen. Ansonsten differenziert der Bericht zwischen einzelnen Aussagen (»ein*e Projektorganisatorin merkte an«) und gruppenbezogenen Aussagen der »externen Expert*innen« und »Projektorganisator*innen«. Wir haben uns dazu entschlossen, alle Forschungsteilnehmer*innen innerhalb des Anonymisierungsverfahrens zu gendern, um sicherzustellen, dass Forschende und Lesende bei der Bewertung der Aussagen nicht durch den Gender Bias[18] beeinflusst werden. Der Text kursiviert *weiß* und verwendet einen großen Anfangsbuchstaben für die Positionierung Schwarz[19], um deutlich zu machen, dass es sich um Konzepte und nicht um die Beschreibung von Hautfarben handelt. Schwarz und *weiß* bezeichnen gesellschaftliche Positionen – »›Schwarzsein‹ « , schreibt Tupoka Ogette, »bedeutet, dass Menschen durch gemeinsame Erfahrungen von Rassismus miteinander verbunden sind und auf eine bestimmte Art und Weise von der Gesellschaft wahrgenommen werden.«[20] *Weiß* wiederum »eine soziale Position in der hierarchischen, rassistischen Ordnung – und zwar weit oben«. In unserer Gesellschaft erlaubt sie Menschen, »aufgrund der Herkunft und der Erscheinung […] nicht als weniger wertvolle Andere, Fremde oder Normabweichende wahrgenommen zu werden«.[21]

1.2 Ausgangslage und theoretische Kontextualisierung

Die vorliegende Studie geht davon aus, dass in der Forcierung des Publikums ein zentraler Innovationsfaktor liegt, um alternative Lösungen für das Theater als Institution und als Kunstform nachvollziehbar zu machen. Erlernte Prinzipien aus dem Internet haben enorme Auswirkungen auf analoge Selbstverständnisse. Das Internet kann als kollektive Unternehmung verstanden werden, die durch die Beteiligung von Milliarden von User*innen wächst und lernt. Während das Theater in den vergangenen 200 Jahren seine Zuschauer*innen am liebsten bespielte, statt ihren Input einzufordern, zuzulassen und zu nutzen, scheint es für eine bessere Orientierung an den Rezipient*innen naheliegend, sich an digitalen Strukturen zu orientieren: Interaktionen aller Wirtschafts- und Lebensbereiche werden zunehmend auf Plattform-Ökosystemen organisiert.[22] Dabei treten die meisten Plattformen vor allem als kapitalistische Matchmaker für externe Produzent*innen und Kund*innen mit dem Ziel der Wertschöpfung auf, indem sie beispielsweise als Teil der Sharing Economy Tauschmodelle generieren oder ausbauen und für Betrieb und Abwicklung der Transaktion oder Dienstleistung Gebühren einbehalten.[23] Dennoch

---

18 Vgl. Abteilung Gleichstellung und Diversität der Universität Wien (2019): Wissenschaftskarriere und Gender Bias. Handreichung für Kommissionen und Panels. https://gleichbehandlung.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_gleichbehandlung/Leitfaden-web_Auflage2_19-10-31.pdf [30.01.2022].

19 Diversity Arts Culture (2021): Schwarz. In: Diversity Arts Culture Wörterbuch. https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/schwarz [30.01.2022].

20 Ogette, Tupoka zitiert nach Kurt, Şeyda (2021): Radikale Zärtlichkeit. Warum Liebe politisch ist. Harper Collins. 24.

21 Kurt (2021): 25.

22 Jaeckel, Michael (2017): Die Macht der digitalen Plattformen. Wegweiser im Zeitalter einer expandierenden Digitalsphäre und künstlicher Intelligenz. Springer VS, S. VIII.

23 Beispiele der Sharing Economy sind etwa DriveNow, Airbnb, vgl. ebd. 37ff.

ermöglichen Plattformprinzipien auch Formen des »selbstlosen Teilens«, die nicht zuvorderst auf Gewinnerzielung ausgelegt sind.[24] Diese Strukturen lassen sich auch auf Kunstbetriebe wie das Theater übertragen, um so die soziale Interaktion zwischen und mit Besuchenden zu intensivieren, den Austausch und die Partizipationschancen zu fördern, unterschiedliche Ressourcen zu nutzen und neue Formate zu erproben. In Bezug auf das Theater bedeutet dies, die sozialen Praktiken, die zu Kreation, Produktion und Rezeption führen, neu zu konfigurieren und ausgehend von den Potenzialen des Publikums zu denken, um die fortschreitende Komplexität der Wirklichkeiten anzuerkennen. Das Ziel ist nicht, den gesamten Wissensapparat des Theaters zu flexibilisieren, sondern diejenigen Routinetätigkeiten abzubauen, die keine Lösungen für die sich ständig verändernde, gesellschaftliche Ausgangslage liefern. Gerade im Feld der Darstellenden Künste lässt sich eine starke Abgrenzung vom Digitalen beobachten. Im Kontext dieser Kunstform wird nicht selten das Klischee reproduziert, dass die Anwendung neuer technischer Systeme negative Auswirkungen auf die Qualität der Arbeiten haben könnte. Demnach funktioniert Kunst nur an realen Orten, in leiblicher Präsenz und durch das Zusammenspiel der Darsteller*innen auf der Bühne. In dieser Interpretation offenbart sich, dass viele Akteur*innen dieses Feldes noch von einer möglichen Trennung zwischen der analogen und digitalen Welt ausgehen.

Dabei ist längst offensichtlich, dass der Prozess der Digitalisierung zunehmend die analoge Wirklichkeit überschreibt und neue Formen des Sozialen etabliert, indem immer größere Teile menschlicher Aktivitäten umfasst werden: Die Reproduktionsweisen gesellschaftlicher Felder werden ebenso verändert wie die Arbeits- und Lebensgestaltung der Menschen. Der Begriff Digitalisierung umschreibt dabei eine Vielfalt von Entwicklungen und Phänomenen – etwa Künstliche Intelligenz, Big Data, soziale Netzwerke – sowie die sich verändernden oder gänzlich neuen Praktiken, die mit ihnen einhergehen.[25] Konsument*innen kaufen Hörbücher, haben Abonnements bei internationalen Musik- und Filmstreaminganbietern, verfolgen die Inhalte auf dem First und Second Screen[26] und kommentieren sie im Messagingdienst auf dem dritten Bildschirm. Zu diesem Phänomen gehört auch, dass viele Vorgänge gar nicht mehr als technisch wahrgenommen werden, algorithmisierte Prozesse in ihrer Komplexität nur noch für vereinzelte Expert*innen verständlich erscheinen oder sich die Zeitlichkeiten hin zu einer Asynchronität verschieben.[27] Ebenso gehört der Umstand dazu, dass die Digitali-

---

24 Beispiele für dieses klassische Sharing sind unterschiedliche Plattformen für Foodsharing, Kleidersharing oder -tausch sowie private Tauschbörsen, Zu-verschenken-Gruppen und natürlich öffentliche Bibliotheken.

25 Mäenpää, Marjo/Suominen, Jaakko (2021): Digitization and Digitalization – Where we come from. In: DeVereaux, Constance/Höhne, Steffen/Tröndle, Martin/Mäenpää, Marjo (Hg.): Journal of Cultural Management and Cultural Policy/Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik, Vol. 7, Issue 1: Digital Arts and Culture – Transformation or Transgression? 9–22, hier 9, https://jcmcp.org/wp-content/uploads/2021/05/JCMCP_2021-1_editorial-conversation.pdf [30.01.2022].

26 Vgl. Busemann, Katrin/Tippelt, Florian (2014): Second Screen: Parallelnutzung von Fernsehen und Internet. In: Media Perspektiven 7–8/2014. 408–416, https://www.ard-zdf-onlinestudie.de/files/2014/0708-2014_Busemann_Tippelt.pdf [30.01.2022].

27 Klein, Kristin (2019): Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt. Forschungsperspektiven im Anschluss an den Begriff der Postdigitalität. In: Zeitschrift Kunst Medien Bil-

sierung von einer Sprachnot gekennzeichnet ist, weil es für viele Vorgänge einfach noch keine Begriffe und Beschreibungen gibt.[28] Während viele Theater nicht einmal standardmäßig über WLAN verfügen (externe*r Expert*in 3, externe*r Expert*in 7), hat sich die Technik in unserem Alltag bereits zu einem unsichtbaren Begleiter entwickelt. Das Paradigma der Postdigitalität erklärt die Selbstverständlichkeit, mit der diese Technologien mittlerweile unseren Alltag durchziehen und Wahrnehmungs- sowie Vorstellungswelten verändern. Die Trennung[29] in »digitale« und »analoge« Prozesse ist keine produktive Analysekategorie mehr, weil sie die vielen ko-konstitutiven Verbindungen zwischen Technik und Mensch außer Acht lässt. Hier erscheinen theoretische Ansätze wie die Akteur-Netzwerk-Theorie[30] oder der Posthumanismus[31] gewinnbringend, die nicht zuletzt auch ökologische, politische und soziale Kontexte in den Blick nehmen. Für den Theaterbetrieb bedeuten diese Überlegungen vor allem, sich darüber klar zu werden, dass Technologien kein »farbloses Tablett [sind], auf dem das Kunstmenü serviert wird«[32], sondern anzuerkennen, dass Technologien selbst Inhalte darstellen, Themen vorgeben, Auseinandersetzungen forcieren. Vor dieser Folie versucht diese Studie eine perspektivische Vielfalt einzunehmen und nicht aus dem Blick zu verlieren, dass auch der Einsatz von Technik entsprechende Auswirkungen auf die Interaktion und Kommunikation mit dem Publikum hat.

Das Kunstfeld reagiert nur verhalten auf technische und postdigitale Entwicklungen. In den meisten Institutionen und bei Akteur*innen der freien Szene wird weiterhin entsprechend einem tradierten Kanon produziert. Dies gilt gleichermaßen für die damit verbundenen Vermittlungsleistungen. Auch im Feld der Darstellenden Künste agieren eher wenige Künstler*innen – das ist zumindest die Vorannahme zur Studie – ganz bewusst entsprechend den neuen Möglichkeiten. Spätestens durch die Coronapandemie ist die unzureichende Auseinandersetzung mit digitalen Produktions- und Vermittlungsleistungen offensichtlich geworden. Der Lockdown unterbrach den Kontakt zum Publikum und erzwang (rein) digitale Produktions- und Vermittlungsformate. Seitdem versucht der Betrieb den programmatischen Umzug in die Digitalität – wie sich später

dung 2019. 16–25, hier 17, http://zkmb.de/wp-content/uploads/2019/10/Postdigital-Landscapes.pdf [30.01.2022].

28 Jaeckel (2017): VII.

29 Expert*innen wie Jaakko Suominen betonen, dass Analogität dabei gar nicht das Gegenteil zu Digitalität sei; um zwischen computerbasierten Prozessen und nicht-computerbasierten Prozessen zu unterscheiden, schlägt er die Dichotomie digital und nicht-digital vor. »Digital and analog both refer to ways of storing and presenting information. In a digital framework, phenomena are coded into symbols, whereas in an analog framework, the method of storage is analogous (!) in relation to the depicted subject: in a digital thermometer, the liquid pillar expands and contracts according to the temperature, and on an LP record, the distance and depth of the grooves show the alteration of frequencies and dynamics.« Mäenpää, Marjo/Suominen, Jaakko (2021): 10.

30 Latour, Bruno (2005): Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press, https://sociologiavietiicotidiene.ro/texte/latour-bruno-reassembling-the-social.pdf [30.01.2022].

31 Adams, Catherine/Thompson, Terrie Lynn (2016): Researching a Posthuman World. Interviews with Digital Objects. Palgrave Pivot.

32 Kerlin (2019): 462.

noch zeigen wird, eher mit mittelmäßigen Erfolgen. Dabei lassen sich zwei zentrale Problembereiche benennen: Die Darstellenden Künste haben in den vergangenen Jahren die Auseinandersetzung mit digitalen Technologien weitgehend vermieden. Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass dieses Versäumnis auch durch den Umstand begründet ist, dass innovative Tendenzen im Theater sich vornehmlich auf die Kunstproduktion beschränken, sich jedoch wenig mit dem Publikum auseinandersetzen.[33] Beide Aspekte weisen darauf hin, dass sich die Darstellenden Künste weiterentwickeln und an einem neuen Selbstverständnis arbeiten müssen. Im Kontext des gesellschaftlichen Wandels stellt sich durchaus die Frage, wie eine digitale Transformation der Darstellenden Künste aussehen müsste, um den Selbstverständnissen und Bedürfnissen eines digitalen Publikums besser zu entsprechen, welche Formen des Theatermachens dabei wirksam werden sollten und welche institutionellen Voraussetzungen dafür notwendig wären. Der vorliegende Text versucht erste Antworten auf diese Fragen zu geben. Aus Sicht dieser Studie ist davon auszugehen, dass in der Fokussierung auf das Publikum ein zentraler Innovationsfaktor liegt, um alternative Lösungen für das Theater als Institution und als Kunstform nachvollziehbar zu machen. Erlernte Prinzipien aus dem Internet können – so die These – enorme Auswirkungen auf die Selbstverständnisse und Potenziale der Institutionen haben.

2. Darstellende Künste im digitalen Wandel

Eine Frage, die sich im Forschungsverlauf immer wieder gestellt hat, war die nach einer Definition: Was macht Theater digital? Etwa der Umzug ins Internet? Der Verzicht aufs Foyer? Oder reicht bereits ein programmiertes Bühnenelement? In seiner Nominaldefinition verstehen wir Theater meistens als

> Vorgänge[, die] in ihrer Grundstruktur dadurch gekennzeichnet sind, dass menschliche Akteure – in welcher Form auch immer – fiktive Rollen, Personen oder Figuren verkörpern, während gleichzeitig und am gleichen Ort andere Personen zuschauen. Dabei wird vorausgesetzt, dass die für solche Vorgänge konstitutiven Handlungsrollen als Darsteller und als Zuschauer von den Beteiligten jeweils bewusst eingenommen und erfüllt werden. Alle Vorgänge zwischen Menschen, die diese Strukturen aufweisen, sind demnach als Theater zu bezeichnen – unabhängig davon, ob sie sich in Gestalt öffentlicher Veranstaltungen, innerhalb einer geschlossenen Gruppe oder auch im Rahmen nicht-öffentlicher Probearbeiten ereignen.[34]

Folgt man diesem Ansatz, könnte man zu dem Schluss kommen, dass digitales Theater sich beispielsweise durch den Einbezug nichtmenschlicher Akteur*innen oder durch die

33 Höhne, Steffen (2012): Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. In: Jahrbuch Kulturmanagement 2012, (1). 29–52, hier 34, https://www.fachverband-kulturmanagement.org/das-theaterpublikum/ [30.01.2022].

34 Hoppe, Hans (2003): Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit. Lit Verlag. 12.

Distanz zwischen oder Nicht-Kopräsenz von Publikum und Performer*innen auszeichnet – was zu kurz greift. In der Kommunikation wird klassischerweise zwischen einer »Digitalisierung des Theaters« und einem »digitalen Theater« unterschieden: Während sich einzelne Arbeitsschritte wie das Notieren von Regieanweisungen digitalisieren, also relativ schnell von Papier auf Tablet umstellen lassen, benötigt ein digitaler Theaterbetrieb mehr Veränderung und andere Formen der Zusammenarbeit (externe*r Expert*in 3: 21). »[O]ft genug [wird] die Digitalität mit der Digitalisierung verwechselt. [...] Digitalität [...] ist mehr als die transmediale Übertragung, sondern bezieht sich auf ihre eigenen Regeln und Möglichkeiten. Entsprechend erfordert ein komplexes digitales Theater – anstelle eines irgendwie digitalisierten – einiges an Technologie und technischer Kompetenz, vor allem aber eine veränderte, differenzierte Dramaturgie.«[35] Hinweise darauf, was diese Dramaturgien auszeichnet, findet der Medienkünstler Arne Vogelgesang in den performativen Techniken, Beziehungen zu Zuschauer*innen oder Rollen- und Figurenarbeit von YouTube, Twitch, TikTok, Chats, Foren und (Micro-)Blogging-Sites, die er allesamt als »eine über Jahrzehnte gereifte theatrale Praxis im Internet«[36] beschreibt. Angesichts der noch vorhandenen Unschärfen im Feld arbeitet diese Studie mit Realdefinitionen[37], also mit den empirischen Beschreibungen der Forschungsteilnehmer*innen, die sie als wesentlich für digitales Theater benennen.

2.1 Selbstverständnisse eines digitalen Theaters

Theater gilt vornehmlich als »Anti-Maschine«[38] – eine Perspektive, die in vielerlei Hinsicht dazu führt, dass die neuen technisch-handwerklichen Möglichkeiten des Digitalen nicht ausreichend mit ästhetischen und inhaltlichen Anliegen verbunden werden. Mit Blick auf den Umstand, dass Theater eine große Aneignungsmaschine ist, die stets aktuelle Techniken aufnimmt und weiterentwickelt, zeigt sich in dieser Konzeptionalisierung nicht nur ein Denkfehler, sondern auch eine zentrale, kulturpolitische Herausforderung, die – wie sich noch herausstellen wird – Weiterbildungen in künstlerischen und technischen Positionen erfordert.

2.1.1 Sichtbare und unsichtbare Digitalität

Projektorganisator*innen und externe Expert*innen sind mehrheitlich der Ansicht, dass die Digitalität die Darstellenden Künste vor große Herausforderungen stellt, aber auch neue ästhetische, formale und inhaltliche Potenziale bereithält. Die meisten Projektteilnehmer*innen beurteilten die Entwicklungen im Feld der Darstellenden Künste als eher langsam; mehrere externe Expert*innen merkten in diesem Zusammenhang an, dass die

35 Esch, Christian (2020): Jenseits des Echoraums. Digitalisierung und Digitalität als Chancen für ein Theater nach Corona. In: Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.): Lernen aus dem Lockdown. Nachdenken über Freies Theater. Apple Books. 111–120, hier o. A.

36 Vogelgesang, Arne (2020): Diese 7 einfachen Sätze werden dir dabei helfen, das Theater endlich ins Internet zu bringen. In: Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.): Lernen aus dem Lockdown. Nachdenken über Freies Theater. 97–104, hier o. A.

37 Tausendpfund, Markus (2018): Quantitative Methoden in der Politikwissenschaft. Eine Einführung. Springer VS. 9f.

38 Kerlin (2019): 461.

Darstellenden Künste seit Jahrzehnten innerhalb digitaler Prozesse arbeiten, auch wenn diese formal selten auf der Bühne ausgestellt werden: Von der Verwaltung über den Ticketverkauf bis hin zur Öffentlichkeitsarbeit sei ein großer Teil der Arbeit in Theatern digital, nur würden diese Arbeitsstrukturen bisher noch nicht als Teil der Kunst mitreflektiert werden (externe*r Expert*in 6). Auch auf der Bühne spielt Digitalität bereits eine Rolle – ein*e Expert*in beschrieb unter dem Stichwort »unsichtbare Digitalität« beispielsweise den Einsatz von Technik im Bühnenbild, die von Zuschauer*innen gar nicht bemerkt werden würde, aber einen starken Einfluss auf die Bühnensituation habe, etwa durch den Einsatz von Bewegungssensoren, die automatisiert Soundfiles abspielen. Das seien »Interaktionssituationen […], die eigentlich extrem digital sind, aber die Digitalität macht sich an keiner Stelle wirklich bemerkbar« (externe*r Expert*in 1: 19). Ein weiteres Beispiel für diese unsichtbaren Prozesse sind etwa eine programmierte Lichtanlage, deren unterschiedliche Settings und Stimmungen manuell gar nicht mehr ausführbar wären (Expert*in 1: 19).

Zentrales Merkmal ist an dieser Stelle, dass es im Theater digitale Prozesse gibt, die nicht unbedingt vom Publikum bemerkt werden, aber entscheidend für die Ästhetik der Bühnensituation sind. Durch die Zusammenarbeit von Programmierer*in und Maschine erscheinen die Abläufe viel flüssiger, als wenn Menschen auf Knöpfe drücken. Unsichtbare digitale Prozesse machen ihren Technikeinsatz nicht sichtbar, vielmehr wird Technik eingesetzt, um ein bestimmtes ästhetisches Ziel zu erreichen. Dafür ist es notwendig, dass technische und künstlerische Arbeitsbereiche miteinander kommunizieren und gemeinsam an der künstlerischen Umsetzung arbeiten. Um die jeweiligen Möglichkeiten optimal zu nutzen, müssen die beteiligten Personen sowohl technische als auch künstlerische Fertigkeiten besitzen[39] und lernen im Laufe ihrer Arbeit beispielsweise die unterschiedlichen Lichtsituationen des Bühnenraums oder technische Möglichkeiten der Beschallungsanlage kennen. Aber sowohl externe Expert*innen als auch Projektorganisator*innen bemerkten kritisch, dass aktuell die Möglichkeiten des technischen Equipments, das während der Pandemie angeschafft wurde, noch gar nicht vollständig ausgeschöpft und eingesetzt werden könnten. Die Coronapandemie sei ein wichtiger Impuls gewesen, um die technische Ausstattung zu erweitern; die nächste Aufgabe liege nun darin, das Theater als Kunstform weiterzuentwickeln:

> Wie kann ich ein Theater im Netz im weitesten Sinne machen? Wie funktioniert eine Social-Media-Plattform im dreidimensionalen oder im zweidimensionalen Raum? Was kann ich im einen erzählen, was geht im anderen nicht? Also das sind alles Dinge, die gilt es irgendwie zu reflektieren. […] [E]s ändert sich auch die Art und Weise, wie wir erzählen. Mit welchen Mitteln und Technologien wir erzählen. (externe*r Expert*in 6: 23)

Um diesen Fragen zu begegnen, benötigt es vor allem neue Wissensbestände im Feld der Darstellenden Künste. Gerade die digitalen Expert*innen machen deutlich, dass andere Expertisen notwendig sind oder eingebunden werden müssen (Expert*in 3: 21). In diesem Zusammenhang wurde in vielen Interviews darauf hingewiesen, dass es einerseits

39 Diese Schnittstelle ist beispielhaft für die Verbindung von Technischem und Künstlerischem im digitalen Theater, wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird.

Personen braucht, die das Handwerkszeug besitzen, um beispielsweise Streams oder digitale Übertragungen überhaupt möglich zu machen. Diese Personen würden sich dadurch anders in der digitalen Sphäre bewegen, aber auch ein Verständnis davon besitzen, dass eine Produktion im digitalen Raum auch mit anderen Ästhetiken und Narrativen arbeiten muss (Expert*in 6: 23). Für diesen Transformationsprozess braucht es einen Aufbau und eine Ausweitung von Spezialwissen, das dazu beiträgt, neue Regeln in das System Theater einzuspeisen. Hier offenbart sich aber ein Problem, das im Kontext einer Kulturpolitik der Transformation – etwa durch die Kulturpolitische Gesellschaft[40] – derzeit bereits diskutiert wird: Im Kulturbereich mangelt es an einer Kultur der Weiterbildung in den Systemen. Bisher haben die meisten Beschäftigten bei Antritt ihrer Position quasi ausgelernt – neues Wissen erhalten die Akteur*innen dann nur noch durch die Praxis selbst oder durch eigenständig motiviertes Lernen. Folglich braucht es Fortbildungsprogramme für Institutionen, Räume des gemeinsamen Lernens und Austausches über neue Herangehensweisen und gemachte Erfahrungen über Institutionen hinweg, die wiederum ihren Mitarbeiter*innen Zeit und Ressourcen zur Verfügung stellen. Entsprechend diesem Grundverständnis bedarf es ebenfalls einer Anpassung der Curricula von Studiengängen oder Ausbildungen sowie der Entwicklung neuer Ausbildungsberufe gemäß aktuellen Bedürfnislagen.

In Bezug auf eine mögliche Kompetenzentwicklung weisen die Interviewpartner*innen aber auch immer wieder auf die begrenzten Möglichkeiten hin: Die Ästhetiken der Computerspielebranche beispielsweise würden von mehreren Hunderten ausgebildeter Programmierer*innen oder Designer*innen erstellt. Diese Games beeinflussen die digitalen Sehgewohnheiten massiv. Im Vergleich dazu würden künstlerische Produktionen mit weniger Budgets in ähnlichen Feldern oftmals profan wirken (Expert*in 2: 24). Ein direkter Vergleich oder eine Annäherung zwischen den Disziplinen dürfte daher relativ schwierig sein. Dennoch erscheint es sinnvoll, die grundsätzlichen Prinzipien der Spielemacher*innen als Referenz für die Weiterentwicklung der Darstellenden Künste zu nutzen und ebenfalls entsprechend ausgebildete Expert*innen wie Coder*innen, Filmspezialist*innen, Programmierer*innen zu beschäftigen (externe*r Expert*in 6: 25).

Angesichts der Vielfalt an benötigtem Wissen und Fähigkeiten wird es nicht möglich sein, dieses immer innerhalb der eigenen Institution aufzubauen. Somit müssen Kulturmacher*innen in die Lage versetzt werden, sich die richtigen Wissensbestände ins System zu holen und mit Fähigkeiten von außen besser zu kooperieren, um »punktuell Personal […] mit dazu[zu]nehmen« (externe*r Expert*in 6: 25). Diese neuen Formen der Zusammenarbeit rufen ganz eigene Kontroversen und Konflikte hervor. In diesem Zusammenhang verwies eine*r der Interviewpartner*innen auf die ungleiche Bezahlung, denn es sei »schwer zu rechtfertigen […], dass die Person von außen in zwei Wochen mehr verdient als andere Personen« innerhalb des Systems (externe*r Expert*in 5: 27). Diese Schwierigkeiten lassen sich allerdings nicht vermeiden, um mit den Produktionsbedingungen am Puls der Zeit zu operieren. Langfristig könnten aber Train-the-Trainer-Programme hilfreich sein, in denen Beschäftigte oder Kulturmacher*innen das Wissen von

40 Mohr, Henning (2021): Zeit für Transformation(en). Notwendige Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik. In: Politik & Kultur 9/2021.

den temporär beauftragten Expert*innen erlernen, um dieses letztendlich selbst im System anwenden zu können.

2.1.2 Historischer Exkurs: Theater als Aneignungsmaschine

Zu Beginn des Kapitels wurde die Denkfigur des Theaters als Anti-Maschine bereits erwähnt. Um die folgenden Ausführungen in Kapitel 2 und 3 in einen größeren Kontext zu stellen und aufzuzeigen, dass die Trennung von Technik, Ästhetik und Inhalt – im Sinne der funktionalen Differenzierung der Institutionen – in unterschiedliche Spezialgebiete eine der eher wenig hilfreichen Entwicklungen der Neuzeit ist, soll an dieser Stelle zumindest kurz auf die historische Entwicklung theatraler Technikadaption eingegangen werden. Sowohl externe Expert*innen als auch Projektorganisator*innen teilten die Einschätzung, dass die Digitalisierung im Feld der Darstellenden Künste in den nächsten Jahren einen Aufschwung erfahren wird, sodass die Anzahl der digitalen Produktionen und der Ensembles, die digitale Arbeiten produzieren, ansteigen werde. Vor allem die externen Expert*innen beurteilten dies nicht nur aus der Beobachter*innenposition im Feld, sondern auch mit Hinblick auf die historische Entwicklung des Theaters: »Theater ist eine ganz, ganz große Aneignungsmaschine« (externe*r Expert*in 7: 26) – es habe sich zentrale (medien)technologische Errungenschaften immer zu eigen gemacht: Die Elektrifizierung des Theaters, etwa in Form der Entwicklung vom Gaslicht bis zur Installation von Scheinwerfern oder der Erfindung der Drehbühne, beeinflusst nicht nur Bühnentechnik und Bühnenbeleuchtung, sondern entwickelt auch Wechselwirkungen zwischen Kunst und Technik, verändert Kommunikationsbedingungen, führt zu neuen Formen sozialer Gemeinschaften und mentaler Konstitutionen.[41]

Eine getrennte Betrachtung von technischen Grundstrukturen, künstlerischen Entscheidungen und Ästhetik ist daher wenig sinnvoll, da diese Herangehensweise verschleiert, wie und auf welche Weise die performative Arbeit durch »nicht-menschliche Akteure wie Maschinen, Apparate, Dinge, Medien, Systeme und Infrastrukturen mitbestimmt wird und wie auch eine überpersonale oder intersubjektive Weitergabe von Praktiken und technisches Wissen in Produktionsprozesse einwirken«[42]. Ähnlich wie der »Auftritt« der Elektrizität am 30. Mai 1891 auf der elektrotechnischen Ausstellung in Frankfurt a.M. als »Göttin des Lichtes« die »ästhetischen Zusammenhänge des ausgehenden 19. Jahrhunderts [....] erklärt«[43] und beispielhaft für Fortschrittsglauben, Konsumkultur, Popularisierung der Wissenschaft, Akzeptanzerzeugung für neue Technologien steht,[44] bedeutet auch die Auseinandersetzung des Theaters mit der Digitalität mehr als ein »gelangweiltes [...] Scrollen« durch Instagram-, Twitter- und

41 Vgl. für eine ausführliche Darstellung dieser Entwicklungen z.B. Otto, Ulf (2020): Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert. Springer VS.

42 Dreckmann, Kathrin/Butte, Maren/Vomberg, Elfi (2020) (Hg.): Einleitung. Technologien des Performativen. In: Dies.: Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken, transcript Verlag. 11–22, hier 12, https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/ff/07/19/ts5379_1v4Pjg5gDNdL7h.pdf [13.06.2022].

43 Otto (2020): X.

44 Ebd.

Facebook-Feeds[45]. Wie die Elektrifizierung stellen aktuelle Kulturen der Digitalität das ganze System Theater erneut vor Fragen nach den »Wechselverhältnissen von Kunst und Technik, nach dem, was Technik mit Kunst macht und Kunst mit Technik«[46]. Welche neuen Bedingungen von Theaterarbeit ergeben sich aus der Digitalität? Welche Möglichkeiten, die bereits veränderte Welt zu repräsentieren? Vor dem Hintergrund dieser technologischen Bedingtheit von Theater begründen auch viele Expert*innen, dass sich die Darstellenden Künste der Digitalisierung nicht verschließen oder diese »aussitzen« könnten.

> [W]enn Theater kein Archiv ist und kein Museum sein soll – und das ist es nicht, das kann es gar nicht sein, dazu ist es zu immateriell und zu jetzig – hat es gar keine Wahl. […] Wir sehen ja, wo Künstler*innen und wo die freie Szene hindrängt. […] Es dauert nur eine Zeit, bis es passiert. Aber es kommt. (externe*r Expert*in 7: 26)

2.2 Prinzipien und Praktiken eines digitalen Theaters

In unserer Analyse haben sich drei zentrale digitale Praxisformen einer möglichen Aneignung digitaler Produktionsweisen gezeigt: Hacking, Sharing und Community Building. Im Folgenden werden diese drei Praktiken als zentrale Prinzipien beschrieben, durch die das Theater als Institution von einem klassisch hierarchisch organisierten Spielbetrieb hin zu einer interaktiven Plattform transformiert werden könnte. Dafür ist es allerdings notwendig, dass tradierte Strukturen, Prozesse und Arbeitsweisen kollektiv untersucht und mit geteilten Wissensbeständen ergänzt bzw. überarbeitet werden. Von diesen Prinzipien können auch die Akteur*innen der freien Szene profitieren, da auch sie ein anderes Produktionsverständnis erlernen müssen, um digitale Technologien und ihre ästhetischen Möglichkeiten zu verwenden.

2.2.1 Sharing, Hacking, Community Building als digitale und transformative Kulturtechniken

Als eine der oben beschriebenen Wechselwirkungen zwischen Digitalität und Theater kann der Fokus auf kollaborative und damit kollektive Arbeits- bzw. Produktionsprozesse gelegt werden. Nicht nur betonte die Mehrzahl der Projektorganisator*innen ihre kollektiven Arbeitszusammenhänge, auch die externen Expert*innen schilderten die Abkehr von einem Geniekult hin zu einer Kultur der Kollektivität, des Teilens (Sharing) und des Hackings, die sie als Bestandteil der digitalen Nerd-Kultur[47] einordneten. Folgt man dieser Einordnung, würde dies nicht nur eine tiefgreifende Personalveränderung in den Institutionen mit sich führen – auch herkömmliche Hierarchien und Machtverteilungen

45 Fischer, Jan (2021): Möwe.live – punktlive. Als alles noch gut war. In: nachtkritik, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20374:moewe-live-punktlive&catid=247&Itemid=40 [13.06.2022].

46 Otto (2020): XI.

47 Vgl. für eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Sozialfigur, die zumeist noch cis-männlich und *weiß* konnotiert ist: Kohout, Annekathrin (2022): Der Nerd. Eine Popkulturgeschichte. C.H. Beck.

im Theater, die sich klassischerweise um die Intendanten(!)-Figur organisieren, müssten hinsichtlich gleichberechtigter, kollektiver Arbeitsformen überarbeitet werden. Die Arbeit an diesen Transformationsherausforderungen kann als Hacking beschrieben werden. Die Definition für eine*n Hacker*in, die am weitesten verbreitet ist, beschreibt eine Person, die durch technische Fähigkeiten und Fertigkeiten Umwege findet und kreative Lösungen im Umgang mit der Begrenztheit von Programmiersprachen, Betriebssystemen und Hardware-Ressourcen entwickelt.

> Hacker […] [haben] beinahe wie Künstler eine Kultur der Zweckentfremdung, des konzeptionellen Bastelns (vgl. Balkin 1998) und der Umcodierung entwickelt […]. Iterativ ist ihr Vorgehen, mit Versuch und Irrtum, schnell und nah an der Rechenmaschine, immer neue Verzweigungen sowie Ebenen produzierend und die angestammten Kontexte der benutzten Elemente ignorierend. Ein »Hack« fügt Entferntes zusammen und macht es mit einem Mal logisch. Neue Ähnlichkeitssysteme entstehen. Ein Hacker ist oder war also jener, der sich sehr gut in der neuen Materie auskennt, sie gleichsam schafft – und spielerisch mit ihren möglichen Erscheinungsformen operiert.[48]

Eben jene Praktiken von Zweckentfremdung und Umschreibung lassen sich nicht nur beim »klassischen« Hacking, sondern bereits in der Arbeit von Künstler*innengruppen der Freien Szene beobachten. Ein*e Expert*in schilderte etwa, dass Kollektive wie *machina eX* oder *pulk fiktion* an Produktionen arbeiten, die Technologien wie Telegram oder Jitsi nutzen, deren Quellcode als Open Source[49] zur Verfügung steht und umprogrammiert werden kann. Durch diese Manipulation (Hacking) kann die Software von ihrem ursprünglichen Design zweckentfremdet, sie kann erweitert oder an ihre Grenzen gebracht werden. Diese Form des Hackings geht mit unterschiedlichen Praktiken des digitalen Sharing[50] einher: Die Materialität von Software erlaubt, dass Quellcode offen zur Verfügung gestellt werden kann, sodass andere User*innen damit arbeiten und diesen selbst hacken können. Die Entwickler*innen stellen den programmierten Code der gesamten Netzwelt kostenfrei zur Verfügung und teilen damit das Ergebnis vieler Stunden kreativen Arbeitens. Zudem handelt es sich sowohl bei Jitsi als auch bei Telegram um soziale Nachrichtendienste. Diese Programme sind ebenfalls auf den Austausch ausgelegt – sozusagen das (Mit-)Teilen von Informationen durch Bilder, Nachrichten, Dateien oder Ähnliches durch die User*innen, die sie verwenden. Zudem sind beide Programme kostenfrei herunterzuladen; folglich wird auch der Zugang geteilt.

---

48 Liebl, Franz/Düllo, Thomas/Kiel, Martin (2005): Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies: The Secret History of Cultural Hacking. In: Dies.: Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns. Springer. 13–46, hier 13–14.

49 Vgl. für eine ausführliche Perspektivierung des Open-Source-Gedanken im Theater: Lorenz, Tina (2020): Wie man den Open-Source-Gedanken im Theater implementiert. Text in progress by Tina Lorenz. In: FFT (Hg.): Game On Stage, https://spielundobjekt.de/wp-content/uploads/zine_game-on-stage.pdf [13.06.2022].

50 Vgl. für eine ausführlichere Theoretisierung von Sharing: Kennedy, Jenny (2018): Theorising sharing practice in relation to digital culture. In: Media International Australia, 168 (1), 108–121, https://sci-hub.se/10.1177/1329878X18783035 [13.06.2022].

2.2.2 Institutionelle Transformationsbedarfe

Im Anschluss an die künstlerische Nutzung stellt sich die Frage, welche Auswirkungen Hacking auf das digitale Theater als Institution haben könnte, etwa indem bestehende Strukturen durch den produktiven Umgang mit Versuch und Irrtum gezielt umcodiert werden. Prinzipiell herrschte bei fast allen Interviewpartner*innen eine große Einigkeit darüber, dass das Theater und damit die ganze Sparte der Darstellenden Künste im postdigitalen Zeitalter seine Form verändern wird und muss. Angesichts dieser großen Übereinstimmung erscheint es paradox, dass dieser Bereich – dies gilt wahrlich nicht nur für die Institutionen – bis heute an einem sehr klassischen Kanon festhält und sich nur langsam für neue Herangehensweisen öffnet.[51] An dieser Stelle zeigt sich ein Transformationsproblem, das den gesamten Kulturbereich durchzieht: Gerade Kultureinrichtungen agieren auf der Programmebene zwar im Modus der kritischen Gesellschaftsreflexion, die dabei artikulierten Forderungen werden allerdings nur bedingt auf das eigene System angewandt und die notwendigen Veränderungen unterbleiben im eigenen Haus. Die erforderlichen Methoden und Instrumente für diese Transformationsprozesse könnten aus dem Change- oder Innovationsmanagement kommen – auch wenn diese Begriffe sicherlich nicht zum klassischen Vokabular der Darstellenden Künste gehören.[52] An diesen Prinzipien sollten sich auch freie Akteur*innen orientieren, die ebenfalls neue Arbeitsweisen und -methoden erlernen sollten, um sich und ihre Produktionen für ein anderes Publikum zu öffnen.

Eine Auseinandersetzung mit diesen Managementmethoden scheint notwendig zu sein, da die digitale Transformation – das ist bereits deutlich geworden – ohne einen Struktur- und Kulturwandel kaum denkbar ist. Spätestens seit der Coronakrise gibt es im gesamten Kulturbereich eine breite Debatte über Prozesse des Strukturwandels kultureller Infrastrukturen und neue Formen der Zusammenarbeit. In vielen Interviews wird bemängelt, dass die klassische Strukturierung und das kanonisierte Selbstverständnis mit ihren tradierten Kulturtechniken selbstbegrenzend wirken würden. Gerade die externen Expert*innen sehen deshalb die Notwendigkeit, entsprechende Veränderungsprozesse auch in den Darstellenden Künsten ernst zu nehmen und die eigenen Systeme neu aufzustellen. Viele ihrer Äußerungen entsprechen dabei den gängigen Theorien aus dem aktuellen Transformationsdiskurs: Notwendig sei eine kritische Neubestimmung des gesamten Produktionsapparats, von Arbeitsabläufen, Rollen und Funktionen. Daran anknüpfend ist davon auszugehen, dass alle Systembereiche von den hier gemeinten Prozessen der Neudefinition betroffen sein werden und diese mitgestalten müssen – vom Management über Dramaturgie und Audience Development bis hin zu buchhalterischen Prozessen (externe*r Expert*in 6: 7). Daran anknüpfend stellen viele Interviewpartner*innen die Frage, ob die Trennungen zwischen den einzelnen Fachbereichen noch zeitgemäß seien und sich nicht auch neue

51 Esch (2020).

52 Vgl. Deutsches Bergbau-Museum Bochum/Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Hg.) (2019): Hidden Potential. Intrapreneurship in Museumsorganisationen, https://www.bergbaumuseum.de/fileadmin/files/zoo/uploads/flyer/HiddenPotential_-_Intrapreneurship_im_Museum_INTRAFO-Projektbroschre.pdf [13.06.2022].

Funktionen etwa an den Schnittstellen ergeben, die zur Verbesserung der Abläufe besetzt werden müssen. Dazu passend macht eine*r der interviewten Digitalexpert*innen deutlich, dass »viel mehr miteinander gedacht werden [muss], also viel kollektiver« (externe*r Expert*in 7: 20). Daran anknüpfend setzt sich im Kulturdiskurs mehr und mehr die Erkenntnis durch, dass sich durch die sich ausbreitenden Kultur(en) der Digitalität neue hybride Formationen und Überschneidungen ergeben, die als mögliche kreative Spielfläche für die experimentelle Weiterentwicklung innerhalb von Institutionen genutzt werden können.[53] Hierzu muss sich das Grundverständnis verbreiten, dass Institutionen als kulturelles Produkt keinesfalls statisch sind, sondern im Prozess der digitalen Transformation flexibel gestaltbare Einheiten. In einem der Interviews wird allerdings deutlich, dass es noch an einem Bewusstsein für dieses Potenzial fehlt, sodass viele »Künstler*innen an den Häusern die Dimension und die Möglichkeiten, die uns die Digitalisierung bietet, noch gar nicht begriffen haben« (externe*r Expert*in 6: 37). Es fällt vielen schwer, sich aus dem klassischen Verständnis von Organisationen zu lösen. Das ist nicht weiter ungewöhnlich, da diese eine wichtige soziale Funktion erfüllen oder erfüllt haben. Organisationen sind soziale Systeme, die Routinen herausdifferenzieren, um ein bestimmtes Arbeitsergebnis möglichst komplexitätsreduzierend gewährleisten zu können.[54]

Die Eindeutigkeit dieser auf Dauerhaftigkeit ausgerichteten Problemlösungen verschafft den handelnden Akteur*innen zwar Sicherheit, in Bezug auf notwendige Veränderungen wirken Routinen allerdings bewusst blockierend. Es ergeben sich Pfadabhängigkeiten, die eine Suche nach alternativen Wegen im Sinne neuer Handlungsoptionen verhindern. Diese Selbstbegrenzungen werden durch die vielfältigen Bürokratien, Regelungen und Vorschriften seitens der Trägerstrukturen aus Politik und Verwaltung noch verstärkt. Dadurch entstehen weitere Verflechtungen und Wechselwirkungen, die eine Gestaltung von Veränderungen erschweren. So können banal wirkende Auflagen aus dem Denkmalschutz dazu führen, dass notwendige technische Umbauten nicht durchgeführt werden und somit bestimmte Produktionsschritte verkompliziert werden (externe*r Expert*in 7: 28). Diese Aussage frustriert vor allem vor dem Hintergrund, dass bereits 2011 Expert*innen wie Christoph Deeg Forderungen aufgestellt haben wie: »Innerhalb der nächsten fünf Jahre sollten alle Institutionen einen eigenen, freien Internetzugang haben« oder: »In den nächsten 3-5 Jahren sollten mindestens 25 % aller Mittel für kulturelle Infrastruktur in die digitale Infrastruktur investiert werden«[55] – diese Inhalte klingen noch zehn Jahre später utopisch. Solcherart Barrieren verstärken sich zusätzlich durch die starken Hierarchien und die damit verbundenen Machtasymmetrien. Es muss möglich werden, dass Kulturmacher*innen Freiräume abseits der tradierten Pfade erhalten, in denen sie die eigene Arbeit reflektieren und an neuen Formen arbeiten

53 Stalder, Felix (2016): Kultur der Digitalität. Suhrkamp.

54 Organisationssoziologie; Mohr Museen.

55 Vgl. Deeg, Christoph (2011): Kulturvermittlung und digitale Infrastruktur. In: zukunftkulturvermittlung Birgit Mandel und Christoph Deeg diskutieren über Kulturvermittlung in der digitalen Welt. https://zukunftkulturvermittlung.wordpress.com/2011/03/27/kulturvermittlung-und-digitale-infrastruktur/ [13.06.2022].

können. Zusätzliche Strukturen und damit zusammenhängende Prozesslogiken müssen als Querschnitt in die bestehenden hierarchischen Systeme integriert werden; erst dann können sie den digitalen Wandel vorantreiben.

2.2.3 Institutionenverständnis als Plattform

Es ist bereits deutlich geworden, dass ein anderes Verständnis des Organisierens notwendig wird, um die digitale Transformation möglich zu machen. In diesem Zusammenhang ist in vielen Interviews der Begriff der Plattform erwähnt worden, der die hier gemeinten Systemlogiken auch in Bezug auf sich verändernde Vermittlungsleistungen und einen anderen Umgang mit dem Publikum umschreiben könnte (externe*r Expert*in 7: 34; externe*r Expert*in 6: 27; Projektorganisator*in 3: 43). So wäre es durchaus naheliegend, die bestehenden Strukturen und Selbstverständnisse des Theaters zugunsten einer Plattformarchitektur zu überarbeiten und so für Praktiken wie Sharing, Hacking und Community Building zu öffnen. Der Gedanke der Plattform hat seinen Ursprung im Feld der digitalen Medien und verweist auf die Steuerung in und die Verarbeitung von Netzwerken. Diese sind als Sozialform eine Reaktion auf den Verlust der Eindeutigkeit im Kontext einer zunehmend kleinteiliger verfassten Gesellschaft der Vielfalt, die sich durch sich beständig verändernde Umwelteigenschaften auszeichnet. Sehr grundlegend werden Plattformen definiert als »[…] digitale Infrastrukturen, die zwei oder mehreren Gruppen ermöglichen, zu interagieren.«[56] Kapitalistische Plattformen wie Facebook, Airbnb oder Uber treten vor allem nach ökonomischen Prinzipien als kapitalistische Matchmaker für externe Produzent*innen und Kund*innen auf und verfolgen eine Wertschöpfung – was zunächst nicht mit den Zielen des öffentlichen Kulturbetriebs vereinbar scheint. Plattformprinzipien wie die vereinfachte Interaktionsselektion (mit wem werde ich verbunden?) und die Vorgabe von Verbindungsmöglichkeiten (wie und mit welchen Mitteln oder Technologien kommunizieren wir?)[57] lassen sich hingegen sehr produktiv auf öffentliche Institutionen wie das Theater übertragen und nutzen, um so den Aufbau von eigenen Netzwerken voranzutreiben.

Indem sie möglichst vielfältige Ansprüche unterschiedlichster Akteur*innen gleichberechtigt aufgreifen und in einen sozialen Zusammenhang integrieren, könnten Netzwerke die diverse Stadtgesellschaft nicht nur abbilden, sondern sie auch mit gleichberechtigter Handlungsmacht versehen. Netzwerkverbindungen verlaufen in den allermeisten Fällen Peer-to-Peer, das bedeutet, die Austauschverbindungen sind auf Augenhöhe angelegt: Beide User*innen können untereinander das Gleiche ihrer Daten tauschen.[58] Mit der Etablierung entsprechender Strukturen wäre es also möglich, den Austausch und die Auseinandersetzung unterschiedlichster Personen zu fördern, die Bandbreite der diskutierten Themen zu erweitern und grundsätzlich viel mehr Ansprüche, Ideen, Fragen und Forderungen sichtbar zu machen. Durch die Schaffung dieser dauerhaften Schnittstelle für kollaborative Prozesse als strukturentwickelnde Maßnahme wird es möglich, dauerhaft neue Arbeitsergebnisse zu erzielen und gleichzeitig

---

56 Srnicek, Nick (2016): Platform Capitalism. 33, zit.n. Seemann, Michael (2021): Die Macht der Plattformen: Politik in Zeiten der Internetgiganten. Ch. Links Verlag. 19–21.

57 Seemann (2020): 17ff.

58 Seemann (2020): 14.

die Lernfähigkeit der Institution sicherzustellen, die sich, ebenso wie ihre Arbeitsergebnisse, immerwährend im Kontext sich verändernder Erwartungen reflektieren und diese entsprechend anpassen. Nicht zuletzt würden hieraus auch Verpflichtungen der Vertreter*innen der Theaterorganisationen gegenüber diesen neuen Stakeholdern erwachsen, jenseits ihrer programmatischen Eigeninteressen zu agieren, gesellschaftliche Entwicklungen stärker zu reflektieren und damit zusammenhängend die Ausrichtung der Institution an den sich verändernden Bedarfen zu orientieren.[59] Darüber hinaus bietet die Umstrukturierung die Möglichkeit, die eigenen Pfadabhängigkeiten sowie vielfältigen Bürokratien, Regelungen und Vorschriften seitens der Trägerstrukturen aus Politik und Verwaltung kritisch zu hinterfragen.[60]

Die Coronapandemie gab den Anstoß dafür, Recherchen- und Probenprozesse räumlich distanziert mit digitalen Techniken wie Zoom oder Skype durchzuführen; dieses Vorgehen sollte als Option beibehalten werden, denn so können Proben stattfinden, auch wenn nicht alle Ensemblemitglieder vor Ort oder gar im gleichen Land sind. Internationale, digitale Zusammenarbeit über Landesgrenzen, Territorien, Nationalstaaten oder Sprachgemeinschaften hinweg wird möglich und befördert eine globale Zeitgenoss*innenschaft[61]; Zeit, finanzielle Mittel und Ressourcen werden gespart. Durch die Möglichkeit, ortsunabhängig miteinander zu arbeiten, entwickeln die Darstellenden Künste zeitgemäße Arbeitsformen, die unterschiedliche Bedürfnisse berücksichtigen und eventuell sogar Barrieren abbauen und Zugänglichkeiten erhöhen können.[62] In diesen Formen der Kollaborationen gibt es kommunikative und organisatorische Herausforderungen, die das oben bereits angedeutete Theater als Plattform lösen kann. Dabei ist auch eine Orientierung am Prinzip der Protokollplattformen im Internet möglich. Auf Protokollplattformen werden die Schnittstellen unabhängiger Systeme durch Protokolle verbunden – für das digitale Gewebe des Internets programmierte Tim Berners-Lee das Hypertext Transfer Protocol (HTTP), das »den Austausch zwischen dem Computer des Browsenden und dem, auf dem die Webseite liegt [gewährleistet]«[63]. HTTP[64] ermöglicht, dass der eigene Webbrowser Kontakt zum aufgerufenen Webserver herstellen kann. Inwiefern sich dieses zunächst abstrakt klingende Prinzip auf das Theater übertragen lässt, zeigt diese anschauliche Erklärung von Michael Seemann:

> Schnittstellen sind, wie wenn man am Frühstückstisch nach der Butter fragt. Im Kreis der eigenen Familie fragt man freundlich, aber direkt und das Ergebnis ist erwartbar. Doch stellen wir uns einmal vor, wir sitzen am Frühstückstisch in einem völlig fremden

59 Vgl. Mohr, Henning (2021): Zeit für Transformation. Notwendiger Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik. In: Politik & Kultur 09/2021, https://www.kulturrat.de/themen/texte-zur-kulturpolitik/zeit-fuer-transformation/ [13.06.2022].

60 Vgl. ebd.

61 Vgl. Meyer, Thorsten (2013): Next Art Education. Kunstpädagogische Positionen 29, https://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP29_Meyer.pdf S. 24f. [13.06.2022].

62 Vgl. für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Zugangsbarrieren Kapitel 2.4.

63 Seemann (2020): 26–27.

64 Mittlerweile werden HTTPS bzw. HTTP2 verwendet, zur Unterscheidung siehe beispielsweise Landsgesell, Philipp (2021): HTTP/2 und SEO: Welche Vorteile hat das Protokoll gegenüber HTTP 1? In: Seonative Blog, https://www.seonative.de/http2-und-seo-welche-vorteile-hat-das-neue-protokoll/ [13.06.2022].

> Haushalt, zum Beispiel der Familie des*der Partner*in, die wir gerade erst kennengelernt haben. Dann bewegen wir uns in einer Welt voller unbekannter Variablen. Welche Gepflogenheiten herrschen hier, welche Tischmanieren, was wird gefrühstückt, sind hier vielleicht alle Veganer*innen, und schon die Frage nach der Butter würde Irritationen auslösen? Hier reicht die Schnittstelle nicht mehr aus, hier braucht es ein Protokoll. Also einen Vorschriftenkatalog, der von beiden Seiten etabliert sein muss, auf dessen Grundlage weitere Verfahrensweisen ausgehandelt werden können.[65]

Protokolle helfen dabei, (System-)Grenzen zu überwinden und die Kommunikation zwischen unterschiedlichen Parteien zu ermöglichen. Je nach Protokoll kann die Interaktion zwischen einem MacBook und einem Windows-PC ermöglicht werden oder eben die Kollaboration von Theaterschaffenden, Bürger*innen der Stadtgesellschaft, der freien Szene und Kulturpolitik. Dafür gilt es, entsprechende Protokollstrukturen zu entwerfen, die im Verlauf der Zusammenarbeit nachträglich überarbeitet und angepasst werden können, die aber grundsätzlich die Kommunikation untereinander regeln. Theater als Kunstform kennt diese Protokolle beispielsweise in der freien Improvisation, deren grundlegende Regel lediglich lautet: »Yes, and«[66]. Dieses Protokoll schreibt ausschließlich vor, dass das zuvor Geäußerte von der Akteur*innengruppe angenommen und weiterentwickelt werden muss, aber nicht wie oder wann. Es mag Arbeitskontexte geben, in denen sich sehr viel detailliertere Protokolle anbieten, die Thema des Austausches, Dauer oder Frequenz der Treffen klären oder eine genaue Kommunikationsstruktur festlegen: Soll es feste Zeitfenster für die Redebeiträge geben? Gibt es eine schriftliche Vorbereitungsphase? Was muss in der Situation erarbeitet werden?

Ob sich offene oder genauer vorstrukturierte Formate[67] anbieten, muss von Fall zu Fall entschieden und gemeinsam im Hinblick auf die jeweilige Bedürfnislage der Beteiligten entwickelt werden. In jedem Fall erfordert eine Protokollplattform ein Umdenken im Theaterbetrieb. Denn obwohl Theaterinstitutionen schon immer Arbeitsplätze waren, an denen gemeinsam gearbeitet wurde, zeigt sich in der Fokussierung auf den*die Regisseur*in im Programmtext und in der Rezension oder auf die Intendanz im feuille-

65 Ebd.‹

66 »›Yes‹ means accepting an idea for exactly what it is worth, regardless from where it came; regardless of what it means; and regardless of what you think it means based on from where it came. ›And‹ means taking that idea and building directly off of it, without trying to forcibly change it or inject an individual agenda.« Kulhan, Bob (2013): »Why ›Yes, and…‹ Might Be the Most Valuable Phrase in Business«, BIG THINK, https://bigthink.com/articles/why-yes-and-might-be-the-most-valuable-phrase-in-business/ [13.06.2022].

67 Ein anschauliches Beispiel für Protokolle, die für Zoom entwickelt wurden, zeigt beispielsweise diese Anleitung von Misha Glouberman, in der er eine kleinteilige Struktur für eine virtuelle Cocktailparty entwirft, die schließlich dazu führen soll, dass die eingeladenen Personen sich freier unterhalten und kennenlernen können, vgl. Glouberman, Misha (2020): How to Host a Cocktail Party on Zoom (and have better classes, conferences and meetings, too). medium.com, https://medium.com/swlh/how-to-run-a-zoom-cocktail-party-and-have-better-classes-conferences-and-meetings-too-dc2c5b58f8be [13.06.2022].

tonistischen Diskurs erneut, wie die Systemlogik der Geniefigur[68] als Einzelperson dominiert. Für eine erfolgreiche Implementierung einer Plattformstruktur braucht es auch ein öffnendes Selbstverständnis des Theatermachens sowie die Bereitschaft, die Machtzentrierung auf der Leitungsebene zu reduzieren. In digitalen Räumen – vor allem in Foren und sozialen Netzwerken – ist das Teilen von Erfahrungen, der gemeinsame Austausch, die kritische Diskussion und die kollektive Arbeit bereits in ihre technische Architektur eingeschrieben.[69] Im Theater würde eine Umstrukturierung der Arbeitsarchitektur eine ähnliche Affordanz besitzen und so die Transformation von einem hierarchischen Intendant*innenbetrieb hin zu einem Plattformverständnis anstoßen, die mit einer offeneren und anschlussfähigeren Arbeitsweise einhergeht. Eine *digitale* Transformation bedarf daran anknüpfend einer intensiven Auseinandersetzung mit und einer Weiterentwicklung von traditionellen Abläufen, Funktionalitäten sowie Rollenverständnissen innerhalb der Darstellenden Künste.

Ausgehend von den Erkenntnissen aus der Transformationsforschung können die dabei entstehenden Verbindungen dazu beitragen, neue Handlungsoptionen zur Verarbeitung gesellschaftlicher Veränderungen abzuleiten. Dazu etablieren Plattformen als Reaktion auf die hohen Wandlungsdynamiken einen möglichst offenen kommunikativen Verhandlungsraum zur kreativen Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen. Hilfreich ist hierbei die hohe Anschlussfähigkeit nach innen und nach außen. Im Sinne der Steuerung im Netzwerk versuchen Plattformen unterschiedliche Expertisen zu bündeln, um durch neuartige Verknüpfungen von Wissensbeständen alternative Ergebnisse zu realisieren. Den damit zusammenhängenden Handlungsmodus bezeichnen einige der Interviewpartner*innen als offenen Prozess (externe*r Expert*in 6: 11; externe*r Expert*in 4: 48), da dieser keine bestehenden Formen der Problemverarbeitung reproduziert, sondern zur experimentellen Arbeit an neuen Lösungen unter Einbindung unterschiedlicher Sichtweisen einlädt. Durch diese Offenheit kann das hier beschriebene Plattformverständnis auch die digitale Transformation in den Darstellenden Künsten voranbringen. Dafür ist es notwendig, dass die damit zusammenhängenden Arbeitsweisen als institutionelle Grundvoraussetzung in den Organisationen oder Produktionskontexten der Darstellenden Künste integriert werden. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, noch einmal darauf hinzuweisen, dass die Plattform im hier gemeinten Verständnis keinen Ersatz, sondern eine Ergänzung zu den klassischen Betriebsabläufen darstellt und die gezielte Weiterentwicklung des Portfolios möglich macht. Dementsprechend werden nicht alle bisher bekannten Herangehensweisen der Kulturproduktion negiert, sondern Kontexte zur kritischen Reflexion unter Berücksichtigung neuer technischer Möglichkeiten etabliert, in denen neue Formate (auch des Künstlerischen) entstehen können. Daran anknüpfend

68 Vgl. für eine ausführliche Charakterisierung z.B. Baier, Christian (2014): Genie. In: Wodianka, Stephanie/Ebert, Juliane (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse. Verlag J. B. Metzler. 169–171.

69 Vgl. für eine ausführlichere Darstellung z.B. Gherab-Martin, Karim/Kalantzis-Cope, Phillip (2010) (Hg.): Emerging Digital Spaces in Contemporary Society. Properties of Technology. Palgrave Macmillan.

sind Workshops, Labs und Experimente mit anderen Ausdrucksformen notwendig (externe*r Expert*in 4: 50; externe*r Expert*in 7: 64).

Ein wichtiger Aspekt der Prozesslogik ist die Enthierarchisierung und das Zusammenarbeiten auf Augenhöhe. Einige der Interviewpartner*innen kritisierten die starke Führung und die damit verbundene Machtposition von Einzelpersonen (externe*r Expert*in 7: 14). Im Sinne des Plattformgedankens können alle Theaterangehörigen ihre Expertisen einbringen und sich dabei von ihren ursprünglichen Rollen und Funktionsverständnissen lösen. Diese Herangehensweisen wirken als Ermächtigungsstruktur in das Team, da sich jede*r als wichtiger Bestandteil des Prozesses verstehen und sich damit identifizieren kann. Die Arbeit an den Schnittstellen verweist aber nach Meinung einiger Interviewpartner*innen auch darauf, dass neue Schnittstellenfunktionen[70] notwendig werden, die mit einem anderen Selbstverständnis des Digitalen operieren und Verbindungen schaffen können (externe*r Expert*in 6: 25; externe*r Expert*in 3: 25). Durch die Plattformdenkweise erhöht sich die Anschlussfähigkeit nach innen und außen, sodass es leichter fällt, externe Expertisen einzubinden, die bestehende Defizite im eigenen System ausgleichen und ein anderes Wissen in die Prozesse bringen. Die für die digitale Transformation notwendigen Kompetenzen lassen sich – hier waren sich viele der Expert*innen sicher – nicht immer im eigenen Team aufbauen, sondern es bedarf der Integration von Fachleuten, etwa Programmierer*innen oder Designer*innen. Diese Anforderung gilt umso mehr, da sich insbesondere in der vernetzt denkenden jungen Generation ein neues, interdisziplinäres Expertentum herauskristallisiert: »Eigentlich sind alle Cracks, die hier in irgendeiner Form zwischen Kunst und Technik unterwegs sind, nicht an institutionelle Settings gebunden, die machen ihr eigenes Zeug« (externe*r Expert*in 6: 45). Die Erweiterung der Anschlussfähigkeit durch den Modus der Plattform bezieht sich – ganz im Sinne von Vermittlung und Wissenstransfer – auch auf die Einbindung des Publikums. Angesichts der in Kapitel 3.2 dargestellten Veränderungen im Rezeptionsverständnis verstehen sich Zuschauer*innen verstärkt als Prosumer*innen und damit als Teilnehmende künstlerischer Prozesse. Vieles weist darauf hin, dass das Programm stärker auf Basis der Bedürfnisse des Publikums geplant werden sollte. Gerade in Bezug auf digitale Programmatiken erscheint es sinnvoll, die Zuschauenden reflexiv in die Planung und Entwicklung mit einzubeziehen. Hierzu passend macht eine*r der Interviewpartner*innen deutlich, dass es eine Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen von Communitys, mit der Repräsentation ihrer Geschichten und Marginalisierungserfahrungen brauche (externe*r Expert*in 7: 34).

2.3 Die Veränderung der Produktionsweisen

Die zu Beginn der Coronakrise notwendige digitale Vermittlung künstlerischer Produktionen hatte bereits Einflüsse auf die Zusammenarbeit der Projektorganisator*innen und machte nach Meinung vieler Interviewpartner*innen auch neue Formen der Kollaboration attraktiver. Projektorganisator*innen und externe Expert*innen waren sich einig, dass die Digitalität die traditionellen Produktionsweisen der Darstellenden

70 Vgl. für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Prinzip von Schnittstellen in der Kunstproduktion Kapitel 2.2.3.

Künste nachhaltig verändern werde. Nachdem viele Projektorganisator*innen durch die Pandemie gezwungen waren, Recherchen und Proben räumlich distanziert mit digitalen Techniken wie Zoom oder Skype durchzuführen, bemerkte ein Großteil, dass die gemeinsame digitale Produktionsarbeit sehr produktiv sein kann: Proben können ortsunabhängig stattfinden. Man kann sich über Landesgrenzen hinweg verabreden und gemeinsam arbeiten, was Zeit und finanzielle Mittel spart und ressourcenschonendes Arbeiten ermöglicht. Während es für die allermeisten Künstler*innen in den vergangenen Jahren relativ normal geworden ist, globale Arbeitsresidenzen anzutreten, fragten sich die Projektorganisator*innen nun, welcher Flug sich lohnt und welchen Aufenthalt sie aktuell verantworten wollen:

> Da ist die Digitalisierung ganz klar einfach auch noch ein Mittel, das wir alle nutzen können, um weiter global zu arbeiten. Global künstlerisch vernetzt zu sein, uns global aufzustellen. Auch global wirksam zu sein in der Kunst. Dabei aber vielleicht gar nicht mehr real, live, immer vor Ort sein zu müssen. (Projektorganisator*in 1: 19)

Die kontaktfreie Arbeit kommt Personen entgegen, die freiberuflich arbeiten und nun Arbeitsplatz und -zeiten flexibler organisieren können. Es wird möglich, globale Zeitgenossenschaften herzustellen, indem Gruppen und Akteur*innen überall auf der Welt eingebunden werden, und Territorien, Nationalstaaten oder Sprachgemeinschaften zu überwinden[71] – ähnlich, wie es bereits existierende digitale Gemeinschaften praktizieren.

Diese Arbeitsformen bringen aber auch neue Herausforderungen mit sich. Beispielsweise merkte eine*r Projektorganisator*in an, dass die Logistik, die diese Form der Zusammenarbeit umgibt, diffiziler geworden sei: Schließlich müssten die gemeinsamen Arbeitszeiten viel kleinteiliger in den Kalendern der Beteiligten zusammengestückelt werden, da nicht nur die Zeiten im eigenen Projekt durch virtuelle Meetings flexibilisiert worden sind – sondern viele andere (Arbeits-)Zusammenhänge auch. Dennoch zeigt sich, dass kollektive Arbeit nicht mehr primär davon abhängig ist, wie viele Ressourcen ein Projekt oder ein Individuum zum Reisen bereitstellen kann. Vielmehr können sich unterschiedliche Personen aus Kulturbetrieb und Zivilgesellschaft in unterschiedlichsten Formen einbringen.

2.3.1 Veränderte Arbeit im Kollektiv als »Community of Interest«

Wie bereits deutlich geworden ist, hat sich die Art der Arbeit durch die Coronapandemie bereits deutlich verändert. Welche Auswirkungen dies auf die Qualität der Arbeit hat, darüber waren sich die Projektorganisator*innen uneinig: Manche haben keine Veränderung bemerkt, andere erwähnten die Zoom-Müdigkeit. Ein*e Projektorganisator*in berichtete, dass sich die Zusammenarbeit mit einem Theaterleiter, der vormals viel Raum in Gesprächen eingenommen hatte, sehr positiv entwickelt habe. Plattformen wie Zoom und Skype kamen in der Pandemie in den unterschiedlichsten Zusammenhängen zum Einsatz – vom Arbeitsmeeting bis zur virtuellen Geburtstagsfeier. Dies hatte zur Folge, dass sich relativ schnell Regeln und Gepflogenheiten entwickelten und bereits im Vorfeld kommuniziert wurden. Die Kommunikation mit dem Theaterleiter habe sich vor

71 Vgl. Meyer (2013): 24.

allem deswegen verbessert, weil es nun für die virtuellen Treffen eine Agenda gab, die für alle Meeting-Teilnehmer*innen feste Zeitfenster für die Präsentation ihrer Beiträge vorsah. Die Folge war, dass sich die Dynamik von einem kaum oder gar nicht strukturierten Gespräch hin zu einem Format verschoben hat, in dem allen die gleiche Zeit zur Verfügung stand, ihre Ideen zu präsentieren (Projektorganisator*in 3: 39). Folglich sei bei dem Meeting eine viel gemeinschaftlichere Stimmung entstanden; es habe sich eine ganz andere Interaktion der Beteiligten untereinander entwickeln können.

An dieser Schilderung zeigt sich beispielhaft, wie ein entsprechendes Protokoll im Sinne der oben erwähnten Protokoll-Plattformen in der Anwendung aussehen kann. Dazu passend wurde mehrfach von den externen Expert*innen betont, dass Sprech- und Leseproben flexibler gestaltet werden können und die digitale Zusammenarbeit ebenfalls eine Erleichterung für Personen mit Kindern und Sorgeverpflichtungen sei. Sie sahen diese Vorzüge aber nicht als digitale Automatismen an: Natürlich könne man beobachten, dass die Digitalisierung kollektives (Zusammen-)Arbeiten befördere, weil das Verhalten im Internet in der Regel vorsehe, dass beispielsweise »alle sich ständig zu Dingen äußern« (externe*r Expert*in 3: 33) oder auf Servern *gemeinsam* spielten. Aber das Theater als Institution sei auch vor der Pandemie schon ein Arbeitsplatz gewesen, an dem man im Verbund gearbeitet habe – »niemand arbeitet allein an einer Produktion oder in einem Haus« (externe*r Expert*in 3: 33). VR-Inszenierungen und Telegram-Theaterstücke[72] verhindern diese Haltung nicht per se; Kollektivität sei nach Expert*innenmeinung eher eine Haltungsfrage, die grundsätzlich das Leitbild des Theaters berühre. Hier gibt es Bezüge zu den oben genannten Prinzipien Sharing und Hacking als kollektive Praktiken, die gemeinschaftlich ausgeführt werden und bei denen der Informationsaustausch zugunsten eines gemeinsamen Lernens im Vordergrund steht:

> Sharing knowledge is a strong component of the hacker community. It is not enough to learn individually. Rather, one needs to share the information one accumulates to benefit the entire community. […] Sharing is a core component of hacking culture much like how the exchange of new information and techniques was key in the function of trade guilds.[73]

Die Bereitschaft zum Teilen der Verantwortung mit dem Publikum scheint nach Meinung vieler digitaler Expert*innen eine zentrale Herausforderung zu sein, um die digitalen Künste zu transformieren. In einem Verständnis von Theater als Plattform scheint es naheliegend, die traditionellen Arbeitsstrukturen mit *Communities of Interest (CoI)* zu ergänzen, einer posttraditionellen, temporären Vergemeinschaftungsform unterschiedlicher Individuen, die sich klassischerweise zusammenfinden, um ein *gemeinsames Problem* zu lösen. Während beispielsweise in das Software Development neben den eigentlichen Entwickler*innen auch Designer*innen, Marketingexpert*innen und

72 Vgl. bspw. »Lockdown« der Gruppe machina eX, https://www.machinaex.com/de/projects [13.06.2022].

73 Steinmetz, Kevin F. (2016): Hacked. A Radical Approach to Hacker Culture and Crime. NYU Press. 89.

Psycholog*innen involviert sind[74], könnten auch innerhalb digitaler Theaterarbeiten Akteur*innen aus unterschiedlichsten Bereichen ihre diversen Perspektiven in die Lösung zentraler gesellschaftlicher Fragen und Herausforderungen einbringen. Dabei sind die Hürden, die in einem derartigen Prozess entstehen, bereits Teil der Problemlösung:

> Fundamental challenges facing CoIs are found in building a shared understanding of the task at hand, which often does not exist at the beginning, but is evolved incrementally and collaboratively and emerges in people's minds and in external artifacts. Members of CoIs must learn to communicate with and learn from others [Engeström, 2001] who have different perspectives and perhaps a different vocabulary for describing their ideas.[75]

»Communities of Interest« haben den Vorteil, dass sie nicht mehr den Konsens klassischer Gemeinschaften erfordern, die sich durch eine gemeinsame soziale und geografische Lage konstituieren und auf dieser Basis eine eigene Kultur, Sprache, Rituale und gemeinsame Identitäten erschaffen. Als eine Form von posttraditionellen Gemeinschaften basieren sie weder auf expliziten hierarchischen Ordnungen, noch haben sie formale Strukturen von Mitgliedschaft oder verbindliche Verhaltensregeln. Mit zunehmender Bestandsdauer entwickeln CoIs dennoch bestimmte Charakteristiken wie Konventionen, Werte, Standards und Wissensstrukturen, die das Verhalten der Mitglieder formen, die Außengrenzen der Gemeinschaft markieren und identitätsbildend sind.[76] Hier zeigt sich zunächst das Potenzial von »Communities of Interest« für die Vermittlungsarbeit: Wenn die Darstellenden Künste ihre Publika als CoI ansprechen und aktivieren können, eröffnet sich eine Vielzahl von Formaten und Themen, die gemeinsam mit dem Publikum erarbeitet werden können. Diese Umstrukturierung würde das Theater von einem hierarchischen Intendant*innenbetrieb hin zu einem Plattformverständnis transformieren, das mit einer offeneren und anschlussfähigen Arbeitsweise einhergeht. Die digitale Transformation bedarf daran anknüpfend einer intensiven Auseinandersetzung mit und einer Weiterentwicklung von traditionellen Abläufen, Funktionalitäten sowie Rollenverständnissen innerhalb der Darstellenden Künste. Dieser Wandel erfordert nach Meinung vieler digitaler Expert*innen eine Anpassung bestehender Leitbilder des Theatermachens (externe*r Expert*in 2: 10). Insbesondere auf Leitungsebene scheint sich dieser Paradigmenwechsel allerdings nur schwer durchzusetzen. In den Interviews wird immer wieder darauf hingewiesen, dass das institutionalisierte Theater »ein sehr hierarchischer Betrieb sei« (externe*r Expert*in 7: 14) und dass sich nur etwas ändern könne, wenn die Führungsetage »das mitträgt« (externe*r Expert*in 7: 14). Die dafür notwendige Durchlässigkeit im System scheint angesichts der Deutungshoheit von oben nicht

---

74 Vgl. Fischer, Gerhard (2001): Communities of Interest: Learning through the Interaction of Multiple Knowledge Systems. In: 24th Annual Information Systems Research Seminar In Scandinavia (IRIS'24) (Ulvik, Norway), Department of Information Science, Bergen, Norway. 1–14, hier 4, http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/iris24.pdf [13.06.2022].

75 Ebd.

76 Vgl. Dolata, Ulrich/Schrape, Jan-Felix (2014): Masses, Crowds, Communities, Movements. Collective Formations in the Digital Age. In: SOI Discussion Paper 2014–02. 16f., https://www.sowi.uni-stuttgart.de/dokumente/forschung/soi/soi_2014_2_Dolata_Schrape_Masses_Crowds_Communities_Movements.pdf [13.06.2022].

immer gegeben zu sein. Nicht selten gibt es indirekte Klagen darüber, dass gute Ideen an der Theaterleitung scheitern: »Das stirbt alles in der Theaterleitung, wenn die sagt: ›Nein! [Damit] verlieren wir unsere Abonnent*innen! Machen wir nicht!‹ « (externe*r Expert*in 7: 14)

2.3.2 Selbstverständnis des laborhaften Arbeitens

Um die oben skizzierten Arbeitsformen in digitalen »Communities of Interest« zur Anwendung kommen zu lassen, müssen Institutionen eigene Ressourcen im Sinne von Personal und Geld zur Verfügung stellen (externe*r Expert*in 6: 11) sowie genügend Zeit, um die Gefahr zu reduzieren, »dass man blauäugig losproduziert, ohne das Medium zu kennen« (Projektorganisator*in 4: 17). Daran anknüpfend wird deutlich, dass die Aktivitäten der Weiterentwicklung des Feldes auf Basis klarer Strategiesetzungen im Sinne der Definition von Digitalstrategien (externe*r Expert*in 7: 64) erfolgen sollten und durch entsprechende Ressourcen flankiert werden müssen. Dieses Vorgehen könnte dabei helfen, der Komplexität digitaler Produktionsweisen auch in Finanzierungs- und Zeitplänen gerecht zu werden (externe*r Expert*in 8: 28). Die notwendigen Anpassungen brauchen Personal, Raum, Geld und Zeit (externe*r Expert*in 7: 46), was nur durch eine stärkere Priorisierung und das Loslassen von althergebrachten Arbeitstraditionen möglich sei. Hier stellten einige Interviewpartner*innen durchaus die Frage, ob es nicht weniger Produktionen pro Saison geben sollte, die dafür auf Basis der sich verändernden Produktionslogiken erarbeitet werden (externe*r Expert*in 2: 24). Wenn die Stückentwicklung diesen Prinzipien folge, dann entstünden ganz andere Rechercheaufwände, Aufbauzeiten und Strukturierungen. »Das sind eben nicht mehr drei Stücke pro Jahr, die man machen kann. Hier ergibt sich dann das Problem, dass man im Kulturbereich bestimmte Arbeitsrhythmen gewohnt ist« (externe*r Expert*in 2: 24).

Eine neue Herangehensweise könnte laborhaft, offen und damit experimentell die Möglichkeiten für einen Austausch zwischen verschiedenen Ressorts und Disziplinen austarieren sowie neue Herangehensweisen erproben (externe*r Expert*in 3: 35). Dabei scheinen fehlende Verbindungen zwischen Ästhetik, Technik und Inhalt, die durchaus auch in der freien Szene zu finden sind, eine der zentralen Herausforderungen zu sein. In diesen kollaborativen Arbeitszusammenhängen müssen klassische Funktionen oder Rollen zumindest temporär außer Kraft gesetzt werden, sodass sich stattdessen im Kontext einer Anwendung digitaler Technologien hybride Verbindungen oder Überschneidungen etablieren können, die sich mit digitalen Produktionskontexten und den Potenzialen für die Publikumserreichung beschäftigen. Formen kollektiven Experimentierens zwischen Theatermacher*innen, Wissenschaftler*innen, Technikexpert*innen und (potenziellen) Zuschauer*innen könnten in bereits bekannten Formaten wie Stadt- oder Gesellschaftslaboren[77], Realexperimenten[78] oder Aktionsforschungen[79] erprobt und wei-

77 Joly, Pierre-Benoit/Rip, Arie (2012): Innovationsregime und die Potentiale kollektiven Experimentierens. In: Beck, Gerald/Kropp, Cordula (Hg.): Gesellschaft innovativ. VS Verlag. 217–233, hier 227.

78 Groß, Matthias/Hoffmann-Riem, Holger/Krohn, Wolfgang (2005) (Hg.): Realexperimente. Ökologische Gestaltungsprozesse in der Wissensgesellschaft. transcript Verlag. https://www.transcript-verlag.de/978-3-89942-304-4/realexperimente/ [13.06.2022].

79 Ulrich Mückenberger, Siegfried Timpf (2006): Transdisziplinarität als doppelte Grenzüberschreitung. Realexperimentelle Raum-Zeitgestaltung in urbanen Quartieren. In: Sozialwissenschaften

terentwickelt werden. Diese Kollaborationen müssen sich im System auch strukturell abbilden, sodass eine dauerhafte Etablierung neuer Funktionsverständnisse durch die Schaffung entsprechender Personalstellen notwendig wird.

Viele Expert*innen verweisen auf diese Bedeutung neuartiger Schnittstellenfunktionen, die Verbindungen stärken und durch den Aufbau bzw. die Verknüpfung von unterschiedlichem Wissen eine Kultur der Digitalität vorantreiben können. Die Schaffung dieser Rollenprofile wird auch von den digitalen Expert*innen hervorgehoben. Demnach brauche es neue Berufe an der »Schnittstelle zwischen Verwaltung, Technik und Künstlern« (externe*r Expert*in 6: 25). Gleichzeitig sei es aber auch notwendig, dass die Akteur*innen ihr eigenes Rollenverständnis erweitern und sich ganz gezielt mit dem Wissen aus anderen Bereichen beschäftigen. Daran anknüpfend stellt eine*r der Interviewpartner*innen fest, dass sich Künstler*innen mit technischen Möglichkeiten beschäftigen und Techniker*innen auch künstlerisch denken sollen. »Ich glaube, es ist tatsächlich eine Veränderung, dass technische Bereiche und künstlerische Bereiche viel, viel enger und inhaltlicher und künstlerischer und gleichberechtigter miteinander arbeiten müssen und das halt auch tun« (externe*r Expert*in 3: 21). Der digitale Wandel führt zu einer Verschiebung und Erweiterung des Kunstverständnisses. Dementsprechend braucht es auch ein anderes Set an künstlerischen Praxisformen, die performativer mit den unterschiedlichen Medien umgehen und diese in die Produktionen integrieren. Als Vorbild für die Neuorientierung kann das Nutzungsverhalten von User*innen bestehender Onlineplattformen dienen, das von den Darstellenden Künsten aufgegriffen und verarbeitet werden sollte. Hier gibt es in den Interviews immer wieder Hinweise auf Plattformen wie Twitch, auf denen Nutzer*innen nicht nur konsumieren, sondern auch »Sprechererfahrung« machen (externe*r Expert*in 6: 41): »Wie binde ich Künstler*innen, wie binde ich Laien […] in die künstlerische Arbeit mit ein?« (externe*r Expert*in 6: 41) Diese Adaption bestehender Medien und Formate ist eine wichtige Referenz bei der Etablierung einer eigenständigen postdigitalen Produktionsweise. Hier wird noch einmal deutlich, dass der postdigitale Wandel in hohem Maße mit einem Bedarf für neues Wissen, Kompetenzen und Interessen verbunden ist, die ausgebildet und befördert werden müssen.

2.4. Digitale Räume: Barrieren, Erweiterungen, Bedarfe

In der konkreten Betrachtung von digitalen Räumen zeigt sich, mit welchen Ansprüchen und Konzepten sich die Projektorganisator*innen der Digitalität genähert haben und welche Hintergründe ihre negative Bewertung von Produktionen in der Digitalität haben könnte. Dabei werden auch die Potenziale und Grenzen von digitalen Räumen hinsichtlich Inklusion, Barrierefreiheit und Narration sichtbar.

2.4.1 Digitalität als mangelhafter Alternativraum

Obwohl die Mehrzahl der Projektorganisator*innen der Ansicht war, dass die Bedeutung von Digitalität in den Darstellenden Künsten zunehmen wird, wollte keine*r der Befrag-

und Berufspraxis, 29(2), 225–248, hier 227, https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/3872 [13.06.2022].

ten ausschließlich und langfristig digital arbeiten, weil ihnen die Direktheit des Zusammentreffens und die analoge Begegnung fehlen würden. Digitale Arbeiten beurteilten sie als Ersatzprogramm für das »echte« Theater. Ein*e Projektorganisator*in wählte das Bild von Takeaway und Restaurantbesuch. Unter der Woche würde er*sie sich durchaus Essen bestellen, aber am Wochenende würde er*sie schön essen gehen wollen:

> Da lege ich mich auch eindeutig fest: Liveness und das gemeinsame Teilen von Raum und Zeit im Theatersaal oder in einem theatralen Parcours […] wird hoffentlich auch noch sehr, sehr lange nicht komplett [ersetzt werden] durch die digitalen Möglichkeiten. Und ich glaube eher, dass es so sein wird, dass es auch große Teile des Publikums gibt, die weiterhin sagen: Ich möchte das [digitale Angebot] gerade nicht ausschließlich nutzen. Sondern […] ich merke, wie sehr ich dieses Live genieße. (Projektorganisator*in 1: 29)

Man selbst schriebe sich jetzt nicht auf die Fahnen, dass das eigene Projekt digital werden solle, bemerkte ein*e andere*r Projektorganisator*in. Die Bewegung in die Digitalität sei ein vorübergehender Umzug gewesen, mit dem man auf neue Hygienevorschriften reagiert habe.

> [D]ieses digitale Angebot war super in der Zwischenzeit. Also wirklich, um so eine Präsenz zu haben, und wir haben auch ganz viel damit experimentiert. Das war sehr, sehr, sehr interessant. Aber ich glaube, man muss jetzt wieder zurück in die analoge Kunst. (Projektorganisator*in 2: 7)

Nachdem im Sommer 2021 die Coronaauflagen für Kulturveranstaltungen wieder gelockert wurden, sehnten sich viele Projektveranstalter*innen der Zeit entgegen, in der sie wieder Gäste in analogen Räumen empfangen können. Es würde »dieses Analoge, diese Nähe, dieses Direkte« (Projektorganisator*in 1: 5) fehlen, viele Veranstaltungen hätten vor der Pandemie von den Feedbackformaten im offenen Raum gelebt: »Also, die meisten Sachen werden ja eh bei der Zigarette irgendwie danach besprochen.« (Projektorganisator*in 5: 13) Man habe während der Pandemie versucht, diese Formate »in den digitalen Raum zu holen« (Projektorganisator*in 5: 13), aber sei von den Ergebnissen eher enttäuscht gewesen. Anstatt ihre Arbeitszusammenhänge langfristig umzugestalten, haben die Projektorganisator*innen ihre Form von Digitalität »dazugedacht« (Projektorganisator*in 6: 17). Bestehende Formate wurden dahingehend auf ihre Pandemietauglichkeit überprüft: Was passiert, wenn diese Inszenierung, jenes Format nicht live stattfinden kann? In diesem Ansatz mussten geplante Arbeiten »in einen digitalen Raum […] [überführt]« werden (Projektorganisator*in 5: 13). Das passierte, indem Produktionen umkonzipiert wurden: »[W]enn man drei Produktionen hatte und Premiere, musste man das umfrickeln« (Projektorganisator*in 6: 21). Häufig bedeutete das, dass Produktionen ab- oder mitgefilmt wurden, mit der Folge, dass die Projektorganisator*innen die Ergebnisse immer wieder mit ihren analogen Konzepten verglichen und unzufrieden waren. Vor allem bei filmischen Umsetzungen benannten sie als Konkurrenzveranstaltungen nicht nur die parallel laufenden Produktionen der Kolleg*innen, sondern auch Streamingdienste wie Netflix und Amazon Prime, zu deren aufwendigen Ästhetiken man keine Alternative bieten könne. Der Versuch, Gesprächsformate, die von hoher Dynamik leben, via Zoom durchzuführen, muss nach Ansicht einiger externer Expert*innen schei-

tern, weil sich diese Formate gänzlich von der Idee des Theaters im Netz unterscheiden: »Man benutzt den Bildschirm, man benutzt den Rechner, den digitalen Raum vermeintlich nicht als digitalen Raum, sondern einfach als Bildschirm« (externe*r Expert*in 6, Pos. 7).

Um *digitales* statt *digitalisiertes Theater* zu machen, müsse man die performative Arbeit im digitalen Raum herstellen, anstatt sie lediglich zu übertragen, und bewusst mit den Elementen des jeweiligen Raums umgehen. Dafür müssten nach Ansicht der Expert*innen »erstmal ein paar grundsätzliche Fragen [gestellt werden], bevor wir einfach direkt versuchen weiterzumachen« (externe*r Expert*in 4: 36). Man könnte daher bereits folgern, dass die Ausgangslage für die Darstellenden Künste, vor allem für die Freie Szene, nicht besonders gut war: Historisch gewachsene Herausforderungen trafen auf ungenügende Vorbereitungszeit, einen Mangel an technischen Skills, Erfahrungen mit und Wissen über alternative Formate und Technologien. Zudem musste in den meisten Projektzusammenhängen erst einmal »weitergemacht« werden, statt alles Geplante über den Haufen zu werfen und neu zu konzipieren. Trotz dieser komplexen Situation konnten zwei Projektorganisator*innen Arbeitszusammenhänge entwickeln, die sie im Sinne der digitalen Produktionsweise als sehr produktiv empfunden haben. Ein*e Projektorganisator*in veranstaltete etwa eine digitale Konferenz, und auch, wenn er*sie den digitalen Raum eher als »Mittel zum Zweck« (Projektorganisator*in 5: 27) empfand, hatte er auch einige Vorteile für sein*ihr Vorhaben: Die Konferenz wurde über Länder- und Ortsgrenzen hinaus zugänglich für unterschiedliche Teilnehmer*innen, hatte nicht so viele physische Barrieren wie viele Theaterräume oder Spielorte und bekam eine ganz andere Reichweite innerhalb der Community – die Vernetzung erfolgte einfacher, man konnte mehr Personen einladen. Sicherlich ergeben sich auch in diesem Feld bestimmte Zugangsprobleme, etwa langsames oder nicht vorhandenes Internet. Andererseits können sich neue Verbindungen herausbilden. Daran anknüpfend empfanden die Organisator*innen die Interaktionsmöglichkeiten als sehr bereichernd:

> Und was noch eine Chance ist, ist, glaube ich, eine Form von Interaktivität. Es gibt ganz viele technische und digitale Formate, die sehr viel mit Interaktivität spielen. Es gibt Video-Chaträume, die die Teilnehmer*innen dazu animieren, interaktiv mit dem Tool umzugehen. Und das gibt einem natürlich Freiräume. (Projektorganisator*in 5: 27)

Zudem hätten sie die unterschiedlichen Räume der Konferenz mithilfe des Programms SpatialChat auf die Bedürfnisse der Teilnehmer*innen und auf die inhaltlichen Ziele der Programmpunkte hin gestalten können, wenngleich dies mit zusätzlicher Konzeptionsarbeit verbunden war. Die technischen Möglichkeiten, die der Raum zur Verfügung stellte, musste das Team auf die formalen und inhaltlichen Herausforderungen der Konferenz abstimmen und entsprechende Verschränkungen zwischen Technik und Teilnehmer*inneninteraktion herstellen. Diese Umstrukturierung hat Routinen umgeworfen und mehr Arbeitszeit erfordert, hat aber auch zum Gelingen der Konferenz beigetragen, indem sich die Teilnehmer*innen im Sinne des Sharings auf neue, vielfältige Weisen einbringen konnten.

Ein anderes Projekt, das nach Aussage der Projektorganisator*innen sehr gut umgesetzt werden konnte, war eine App, die auf einem Bewegungsglossar der Organisator*innen vor Pandemiebeginn aufbaute und tänzerische Bewegungen mit Sounds, Gedichten

und Grafiken verbindet. Neben einer umfassenden Archivfunktion ermöglicht sie neue Formen der Tanzvermittlung an und Kommunikation mit nicht akademisch ausgebildeten Tänzer*innen und kann auch zur künstlerischen Reflexion genutzt werden. Auch in diesem Angebot spielt Sharing mit den anderen App-User*innen eine zentrale Rolle, denn nicht nur ist die App kostenlos downloadbar, sie kann auch mit eigenen Interpretationen zu den jeweiligen Bewegungen befüllt werden. »Das heißt, ich sehe schon viele Möglichkeiten, die Digitalität irgendwie fortzusetzen, um die Arbeit zu teilen«, resümiert der*die Projektorganisator*in. »Aber nicht unbedingt, um eine hochtechnische, künstlerische Arbeit zu machen« (Projektorganisator*in 2: 15). Man betrachte Digitalität vor allem als Pool von Möglichkeiten zum Informationsaustausch, nicht aber so sehr als neuen künstlerischen Impuls, der die bisherigen Arbeitsansätze auf den Kopf stellt (Projektorganisator*in 2: 15). Aktuell, so scheint es, nutzen die Projektorganisator*innen das Digitale vor allem für kleinere Arbeiten, deren ästhetischer Anspruch hinter die praktische Benutzbarkeit zurückfällt. Beide Formate, Konferenz und App, waren eher ein Zusatzprodukt zu dem, was die Projektorganisator*innen als künstlerischen Kern ihrer Arbeit verstehen. In diesen Formaten waren sie bereit, in rein virtuellen Kontexten zu kreieren und bereits etablierte digitale Formate zu verwenden. Für ihre künstlerische Arbeit scheint diese Option allerdings (bislang) weniger attraktiv.

2.4.2 Wandel von Digitalisierung zu Digitalität

Für die nachhaltige Implementierung neuer Vermittlungsansätze und eine Durchsetzung des damit verbundenen Publikumsverständnisses muss sich in der Szene der Darstellenden Künste ein neues Selbstverständnis des Digitalen durchsetzen. Die Künstler*innen, die lediglich in den Monaten weitreichender Auftrittsverbote während der Coronakrise versuchten, ihre Zuschauer*innen durch entsprechende Formate auf digitalem Weg zu erreichen,[80] äußerten mehrheitlich den Wunsch, schnell wieder zur klassischen analogen Form mit einer Präsentation vor Publikum zurückzukehren (Projektorganisator*in 2: 7). Aufgrund dieser klassischen Haltung bezeichnete eine*r der Expert*innen das Theater bewusst kritisch als »[analogen] Fels in der digitalen Brandung« (externe*r Expert*in 7: 12). Dieses Werturteil ist durchaus verbreitet, dem Theaterbereich wird nicht selten eine bewusste Abgrenzung zum Digitalen vorgeworfen. So hebt auch Christian Esch, Direktor des NRW KULTURsekretariats, die massiven Bedenken der Szene hervor, die immer noch die klassische Live-Begegnung vor Ort als Maßstab nehme.[81] Auch er bewertet die digitalen Angebote während der Coronakrise als Verwechslung zwischen Digitalität und Digitalisierung und bescheinigt ihnen, keine guten Beispiele für den digitalen Wandel zu sein. Ihm zufolge »kann digitales Streamen einer analogen Inszenierung tatsächlich wenig fesseln, ist es doch nicht mehr als digitalisiertes Analoges«[82]. Folgt man den Begrifflichkeiten von Stalder,[83] dann ist mit Digitalität ein vielschichtiger Kulturwandel verbunden, der sich nicht allein durch die

80 Als Beispiele dienen etwa die Konzepte der geförderten Projekte aus dem #TakeThat-Programm des Fonds Darstellende Künste.

81 Esch (2020): 111.

82 Ebd.

83 Vgl. Stalder (2016).

Integration neuer Technologien in klassische Bühnenarbeit erreichen lässt. Vielmehr wird das Analoge vom Digitalen überschrieben, woraus sich neue Formen des Sozialen etablieren. Dementsprechend braucht es auch in den Darstellenden Künsten eine eigenständige Programmierung in Verbindung mit einer Anpassung von etablierten Spartenverständnissen im Sinne einer sich verändernden Produktionsweise oder Dramaturgie. Dieser Aspekt gilt für Vertreter*innen größerer Theaterhäuser genauso wie für Akteur*innen der Freien Szene.

Wie bereits gezeigt wurde, haben die Projektorganisator*innen zumeist keine neuen digitalen Möglichkeiten untersucht, sondern vielmehr analoge Formate in der Digitalität nachgebildet und dann ihre Mängel festgestellt: »[F]ünf Tage Zoom-Proben funktioniert nicht […] Tanz wird schon schwierig, […] Gesangsübungen [funktionieren] gar nicht« (Projektorganisator*in 6: 29). Folglich wurden digitale Technologien vor allem in der Konzeptionsphase der (eher klassischen) Projekte eingesetzt. Die Herausforderungen führen dazu, dass viele Projektorganisator*innen digitale Arbeiten eher als analoge Produkte konzipieren, die notgedrungen im Internet sind, und deren Medialität selten mitbedenken oder aufgreifen, weil entsprechendes Wissen sowie finanzielle und zeitliche Ressourcen fehlen. Daran anknüpfend zeigt sich in den Interviews mit den externen Expert*innen aber auch mit Hinblick auf gescheiterte Projektzusammenhänge noch einmal relativ deutlich, dass die digitale Transformation nicht ohne nachhaltige strukturelle Veränderungen in den Arbeits- und Produktionsweisen erreicht werden kann (externe*r Expert*in 2: 36). Dieser Wandel vollzieht sich allerdings nicht in einem einfachen Wechsel von einem analogen in einen digitalen Zustand. Vielmehr muss von einer Zeit beständiger Suchbewegungen ausgegangen werden, die eine experimentelle Auseinandersetzung mit den neuen Handlungskontexten und -möglichkeiten notwendig macht und »kontinuierliches Am-Ball-Bleiben« erfordert (Projektorganisator*in 1: 25). Diese Komplexität und Schnelligkeit stellt ganz neue Anforderungen an das Theater und kann durchaus zu Überforderung führen. Daraus resultiert sicherlich auch die Zurückhaltung vieler Projektverantwortlicher in Bezug auf eine Integration neuer Produktionsweisen in die eigene Arbeit: »Also ich brauche [die Digitalität] eigentlich nicht« (Projektorganisator*in 2: 15). Die Anpassungen an neue Produktions- und Rezeptionsverständnisse bräuchten einen nach innen gerichteten Reflexions- und Weiterentwicklungsprozess hin zu lernenden Organisationsweisen, die schneller auf sich verändernde Umweltbedingungen reagieren können. Auch Akteur*innen der Freien Szene müssen sich bzw. ihre Arbeitsweise hinterfragen und neue Verbindungen eingehen, um andere Expertisen fruchtbar zu machen. Gerade die digitalen Expert*innen machten deutlich, dass sich die Darstellenden Künste im Kontext der digitalen Transformation als gesamtgesellschaftliches Labor und Aushandlungsraum selbst zur Disposition stellen müssen (externe*r Expert*in 1: 17). Daran anknüpfend bedarf es einer Auseinandersetzung über das Institutionenverständnis im digitalen Zeitalter und einer Debatte über die Rolle sowie die Funktion der Darstellenden Künste als Sparte. Das Theater müsse »raus aus dem Elfenbeinturm« (externe*r Expert*in 7: 40) und sich unter Einbeziehung digitaler Technologien neu erfinden. Daran anknüpfend könnte auch die direkte Zusammenarbeit zwischen Institutionen und Freier Szene eine Impulswirkung für neue Produktionsweisen haben.

2.4.3 Digitale Inklusionspotenziale

In einem Cartoon von Peter Steiner, der 1993 im *New Yorker* erschien, heißt es: »On the Internet, nobody knows you're a dog«[84] – das Internet ermöglicht durch den Einsatz von Avataren, selbstgewählten User*innenfotos, -namen und -informationen unterschiedlichen Nutzer*innen mit unterschiedlichen Facetten sichtbar zu werden. Die Soziologin Sherry Turkle beschrieb diese Freiheiten wie folgt:

> You can be whoever you want to be. You can completely redefine yourself if you want. You don't have to worry about the slots other people put you in as much. They don't look at your body and make assumptions. They don't hear your accent and make assumptions. All they see are your words.[85]

Folglich hat der digitale Raum das Potenzial, bestimmte Diskriminierungsformen zu verhindern, gleichzeitig bringt er Zugangsbarrieren mit sich.[86] Externe Expert*innen und Projektorganisator*innen waren sich einig darin, dass die Digitalität ganz neue Möglichkeiten zur Inklusion und zum Abbau von Barrieren für Menschen mit und ohne Behinderungen ermöglicht. In der Pandemie habe man hingegen gesehen, wie schnell »die Digitalität auf eine Weise wieder einen Exklusionsmechanismus reproduziert hat, den das bürgerliche Theater im 19. Jahrhundert schon mal [aufwies]«. Denn kaum jemand hatte »Barrierefreiheit mitgedacht« (externe*r Expert*in 8: 18) – also beispielsweise die Diversität von Sprachen, notwendige Audiodeskriptionen oder den Einsatz von Gebärdensprache-Übersetzer*innen.

Sind diese Barrieren aber erst einmal abgebaut, bietet digitales Theater neben diesen sehr konkreten Instrumenten für Menschen mit Seh- oder Hörbehinderungen oder für nichtdeutschsprachige Personen auch flexiblere Möglichkeiten der Partizipation für Zuschauer*innen, die keine Zeit haben, quer durch die Stadt zu einer Theateraufführung zu fahren, etwa weil sie kleine Kinder oder andere Personen betreuen. Zugang wird geschaffen für Personen, die kein zusätzliches Geld z.B. für die Kinderbetreuung aufbringen können, durch Krankheit das Haus nicht verlassen können oder so lange arbeiten müssen, dass sie die 20-Uhr-Vorstellung nicht mehr schaffen würden. Zudem kann mit Streamingformaten ein globales Publikum erreicht werden, sodass sich die Expert*innen nicht vorstellen können, dass dieses Feature mit Abklingen der Pandemie wieder komplett wegfallen werde. Gleichzeitig müssen Formate, die integrativ wirken wollen, auch integrativ mit einem diversen Team entwickelt werden, und es muss das ästhetische und das inhaltliche Potenzial von barrierearmen Produktionen erkannt und zu einer »aesthetics of access«[87] verbunden werden:

> Wie kann man Technologie benutzen, um Integration zu betreiben, ohne dass [sie] […] als zweite Hand [wirkt]: »Hier nehmt mal irgendwie so das Ding. Macht mal da hinten so, und stört mal hier nicht den Dingens.« (externe*r Expert*in 7: 34)

---

84 Vgl. https://www.plsteiner.com/cartoons#/newyorker [07.10.2021].

85 Turkle, Sherry (1995): Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet. Simon & Schuster. 184.

86 Auf diese wurde in Kapitel 2.4 ausführlicher eingegangen.

87 Vgl. bspw. David (2017): The Aesthetics of Access. In: Disability Arts International. https://www.disabilityartsinternational.org/resources/the-aesthetics-of-access/ [13.06.2022].

Im Hinblick auf die ganzheitlichen Transformationsbestimmungen des Produktionsapparats ist auch der Abbau von Barrieren eine Aufgabe, die sich querschnittsartig durch alle Bereiche zieht und kollektiv von CoIs[88] bearbeitet werden muss: Um etwa das Integrationspotenzial unterschiedlicher Technologien zu erforschen, braucht es ein Team mit vielfältigen Expertisen, das in flexiblen Prozesseinheiten mit Trial-and-Error-Optionen arbeitet. Gerade in diesem Aufgabenbereich scheint es angeraten, dass sich Leitungspersonen hierzu in Netzwerken wie dem bereits erwähnten *Theaternetzwerk.Digital*[89] zusammenschließen und gemeinsam und ressourcensparend an Open-Access-Lösungen arbeiten.

2.4.4 Digitale Narrationspotenziale

Während manche Projektorganisator*innen eher einen konservativen Raumbegriff hatten und Liveness als »gleichzeitiges analoges Dasein in einem gemeinsam geteilten Raum« (Projektorganisator*in 1: 19) verstanden, gab es auch ein Bewusstsein dafür, dass die Digitalität den bis dato bespielten Theaterraum erweitern kann. Zu Beginn der Pandemie wurde »sehr defizitär über das Thema gesprochen« (Projektorganisator*in 3: 9), weil vor allem thematisiert wurde, was der digitale Raum im Vergleich zum analogen Raum alles nicht leisten könne. Zunehmend seien jedoch die erweiterten Möglichkeiten ins Blickfeld geraten, die aber auch mit einer Veränderung der Sehgewohnheiten einhergehen und die Relevanzsetzung bisheriger Theaterarbeiten infrage stellen würden. Einerseits ist der digitale Raum global und grenzenlos, andererseits wird er durch die jeweiligen Zugangsgeräte wieder sehr regional und lokal. Zugang zu flächendeckendem Internet, barrierefreiem Surfen und Zugriff auf alle Webseiten ist keine Selbstverständlichkeit. »Der Strom fällt halt einfach in Deutschland nicht aus« (Projektorganisator*in 4: 57) – wohl aber in anderen Teilen der Welt.

Der digitale Raum ist geprägt von Widersprüchen: Seine Zugänge sind von lokalen Gegebenheiten geprägt, dennoch verbindet er Individuen global. Um dieser Komplexität gerecht zu werden, müssen Theatermacher*innen reflektieren, in welchen Online- und Offline-Räumen und mit welchen Mitteln dort jeweils erzählt werden kann und welche Rolle dem Publikum in diesen Erzählungen zufällt. Durch alternative Verlinkungen oder Querverbindungen innerhalb von digitalen Netzwerkstrukturen löst sich die erzählerische Linearität auf und erlaubt Narrative »that have no distinct beginning, middle, or end but, rather, many modes of elaboration«.[90] Diese Verbindungen entstehen individuell, je nach User*innenverhalten. Der digitale Raum hält – sieht man von Fällen des Geoblockings oder Zensurformen ab – für alle Nutzer*innen potenziell die gleichen Inhalte bereit, jedoch variieren deren Interaktion und Sinngebungsprozess immens. Ähnlich wie in interaktiven Büchern, die ihre Leser*innen am Ende jeden Kapitels vor die Wahl stellen, die literarischen Protagonist*innen auf diese oder jene Spur zu schicken,

---

88 Vgl. Kapitel 2.3.2.

89 https://theaternetzwerk.digital/ [26.10.2021].

90 Jensen Schau, Hope/Gilly, Mary C. (2003): We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space. In: Journal of Consumer Research, 30(3). 385–404, hier 398, https://www.researchgate.net/publication/251926758_We_Are_What_We_Post_Self-Presentation_in_Personal_Web_Space [13.06.2022].

kann das Internet auch als große Textsammlung verstanden werden, indem sich seine User*innen eigene Pfade durch das mediale Dickicht schlagen. Diese Entwicklungen sind komplex, machen aber deutlich, dass ein digitales Theater mit Betreten eines neuen Raums auch überdenken muss, wie es dort erzählt, wie es sein Publikum einbindet, welche Präsenzen entstehen: »Liveness konstituiert sich einfach anders«, meinte ein*e Digitalexpert*in mit Blick auf die Digitalität.

2.5. Zur Aktualität digitaler Technologien

Der Einsatz digitaler Technologien erweitert Inhalt, Form und Ästhetik. Neben dem Umstand, dass diese Technologien während der Pandemie ein zentrales Kommunikationsmedium (und damit auch zentrale Produktions- bzw. Repräsentationsweisen) mit dem Publikum waren, haben sie eine bedeutende Rolle im Lebensalltag vieler Menschen, sodass sich bereits mit Hinblick auf die Zeitgenossenschaft eine Auseinandersetzung gebietet.

2.5.1 Aktuelle (Auseinander-)Setzungen

Sowohl externe Expert*innen als auch Projektorganisator*innen machten deutlich, dass digitales Theater auf Lebensrealitäten und Erfahrungswelten Bezug nimmt, die zunehmend durch die virtuelle Realität geprägt werden. Digitale Künste haben nicht nur die Möglichkeit, Alltagsbezüge herzustellen, sondern können auch Formen der kritischen Auseinandersetzung, des Kommentars oder der Reflexion finden, etwa indem sie unsichtbar ablaufende Prozesse wie Algorithmen oder Big Data, globale Netzwerke oder sekundenschnellen Informationsaustausch sichtbar machen und in Frage stellen: »Wie funktioniert eine Social-Media-Plattform im dreidimensional oder im zweidimensionalen [Theater-]Raum? Was kann ich im einen erzählen, was geht im anderen nicht?« (externe*r Expert*in 6: 23) Große Wissens- oder Artefaktsammlungen wie YouTube oder Facebook können dabei auch künstlerisch produktiv bearbeitet werden. Die Vorstellung einer singulären Künstler*innenfigur wird so zu einem digitalen Kollektiv erweitert. Dieses Kollektiv kann durch die Meme-Kultur oder Remix-Funktionen auf Plattformen wie Soundcloud und TikTok weitere Formen von Sharing und Hacking entwickeln, die Arbeiten anderer zitieren, weiterverarbeiten und teilen. In vielerlei Hinsicht wird so auch die Sichtbarkeit und Reichweite von migrantisierten Personen erweitert. Habe Theater früher Menschsein synonym mit der Erscheinung als *weißer*, heterosexueller cis-Mann gesetzt (externe*r Expert*in 2: 40), würde sich das Spektrum von Identitäten in der Digitalität ausweiten (externe*r Expert*in 2: 40). Dennoch würde nach wie vor ein sehr allgemein gedachtes Menschsein verhandelt, das sehr eurozentristisch gedacht und angelegt sei. Neben neuen Themen und Ausdrucksformen kann digitales Theater aber auch klassische Fragen auf neue Weise stellen. Neben neuen Formen der Kollaborationen ermöglicht eine Auseinandersetzung mit digitalen Themen, die Erfahrungen des Publikums aufzugreifen:

> Jede Menge Welterfahrung, die wir alle sammeln, ist mittlerweile ausschließlich oder größtenteils digital. Wie viele von uns sind schon mal mit einem Weißen Hai getaucht? Wir alle bei YouTube ja, aber nicht als anfassbare Erfahrung. Also ganz viel unseres

> Weltwissens ist rein digital. […] Und damit künstlerisch umzugehen – also wie denn nicht? Das macht ja meinen Alltag zum Großteil aus […]. Das hat jetzt nicht wahnsinnig was mit Chancen zu tun, die da drinstecken, würde ich sagen, sondern: Das ist einfach nur naturgegeben, dass ich mit dem arbeite, was ich an Welt habe. (externe*r Expert*in 4: 20)

Zudem merkten die Expert*innen an, dass Theater die Möglichkeit habe, neue Perspektiven auf scheinbar abstrakte technologische Entwicklungen zu liefern und greifbar zu machen:

> In England zum Beispiel, da wird künstliche Intelligenz eingesetzt, um Handlungsempfehlungen zu geben [für Kinder- und Jugendämter, die extrem überfordert sind]. Bei Operationen oder bei schwierigen Diagnosen im medizinischen Bereich, wo wir es mit immens vielen Daten zu tun haben, wird Künstliche Intelligenz zur Erleichterung eingesetzt. Das findet sich in keinem Theaterstück zum Thema Künstliche Intelligenz wieder. Also elementar politische, gesellschaftliche Themenbereiche, die es wirklich auch schon lange gibt (externe*r Expert*in 2: 18).

Stattdessen, so der*die Expert*in, habe man beobachten können, dass oft sehr eindimensional über digitale Medien gearbeitet wurde, dass es ein großes Unwissen gebe – beispielsweise würden für die Theaterarbeit zentrale Ergebnisse aus der Soziologie zu den Themen Empowerment und Identitätsfindung übersehen. »[Da] ist ein unglaubliches Wissensdefizit« (externe*r Expert*in 2: 16). Obwohl die Projektorganisator*innen größtenteils die Einschätzung teilten, dass in der theatralen Auseinandersetzung mit Digitalität große Chancen liegen, auf eine immer digital werdende Welt einzugehen, liegt der Fokus ihrer künstlerischen Prozesse immer noch dominant auf anderen Inhalten. Sie fühlen sich »beeinflusst von der gezwungenen Digitalität, in die alle hineingeworfen wurden. Aber das ist selten das Hauptthema«, schilderte ein*e Projektorganisator*in. Das Internet verstünden sie nicht als Impuls, sondern »als Mittel zum Zweck. Wir wollen unsere Veranstaltungen eigentlich live machen. Und das dürfen wir [derzeit] nicht. Und deswegen machen wir sie digital.« (Projektorganisator*in 5: 34-40) Den Projektorganisator*innen ist klar, dass das digitale Theater große Herausforderungen an sie stellt: »Ständig technisch dranbleiben, weiterlernen, mitdenken« (Projektorganisator*in 4: 39). Auch hier zeigt sich, dass Projektorganisator*innen die strukturellen Herausforderungen, die ein digitales Theater erfordert, nicht allein tragen können. So wird einmal mehr nachvollziehbar, dass sie als Akteur*innen der Freien Szene, die nicht durch feste Einkommensstrukturen gesichert sind, experimentelle Risiken in Programmarbeit oder Produktionszusammenhängen nicht ohne die Unterstützung von großen Produktionshäusern stemmen können. Um sich organisatorischen Veränderungspotenzialen zu widmen, bedarf es nicht zuletzt auch der kulturpolitischen Rückendeckung, sodass Labore und Workshops nicht an Aufführungsformate gekoppelt sind, deren Ergebnis negativ auf das Einkommen der Akteur*innen zurückwirken kann.

2.5.2 Aktuelle Ästhetiken

Zeitgleich zu den neuen inhaltlichen Auseinandersetzungen werden durch die Popkultur – gerade in der Verbindung mit neuen digitalen Inhalten oder Formaten – immer

wieder neue Ästhetiken virulent. Auch wenn einige Projektorganisator*innen sichtlich ernüchtert auf diese Veränderung reagierten, nahmen doch einige den digitalen Raum als Zugewinn wahr:

> In unserem Fall war ganz konkret eine Auseinandersetzung mit Räumen extrem interessant, […] der Bühnenraum, der bei uns immer ein Ort von ganz vielen Räumen ist, […] sozusagen der utopische Raum. […] [S]elbst sozusagen in dieser mickrigen Form, wie es über Zoom möglich war, [konnten wir] ganz viele andere, reale Räume schaffen, die gleichzeitig aber dann auch wieder fiktionalisiert sein können. (Projektorganisator*in 4: 49)

In der Nutzung dieser vielfältigen, fiktionalisierbaren Räume erkennen die Projektorganisator*innen zunehmend die Relevanz von Gaming-Ästhetiken (Projektorganisator*in 1: 23): nicht nur, um eine neue Formensprache zu entwickeln, sondern auch, um innovative Interaktionsmöglichkeiten anzubieten, etwa indem das Publikum aus unterschiedlichen Optionen wählen kann, wie die Handlung weitergehen soll. Dieses Vorgehen könnte aus Sicht der Interviewten mit der Machart von Multiplayer-Rollenspielen kombiniert werden, die es ermöglichen, dass viele User*innen global in unterschiedlichen Rollen das gleiche Spiel spielen. Die Erzählperspektive kann sich an die Point-of-View-Sicht vieler Videogames annähern, grafische Elemente wie die Pixeloptik, Animationen, Glitch Art oder auch Chiptune-Musik aufnehmen.[91] Zentral in den meisten Games ist die Immersion, die die Spieler*innen zum Weiterspielen anregen will. Mit der Übernahme der genannten Elemente könnte in zunehmender Weise auch Immersion Einzug in die Kunstproduktionen finden mit der Folge, dass auch die Rolle des*der Zuschauer*in sich verändert. Der Rezeptionsmodus verschiebt sich von einer scheinbar unbeteiligten, distanzierten Position hin zu einer beteiligten Akteur*innenrolle:

> Dadurch, dass diese Person keine Distanz einnimmt, kann sie nicht wie im klassischen Theater beobachten, für sich selbst reflektieren und ein bestimmtes Urteil fällen über die Figur oder Handlung. [I]n immersiven Formaten ist man eingesogen, man muss bestimmte Handlungen ausführen, man arbeitet vielleicht für Unternehmen mit ethischen Grundsätzen, an die man selber nicht glaubt. (externe*r Expert*in 3: 31)

Die Erweiterung der ästhetischen Formsprache geht einher mit möglichen Erweiterungen der Publikumsgruppen, die sich von diesen neuen Interaktionsmöglichkeiten eher angesprochen fühlen als von dem Monotasking des klassischen Theaters (vgl. *Wandel des Rezeptionsverständnisses*, Kapitel 3.1). Eine grundlegende ästhetische Komponente würde aber nach Ansicht der Expert*innen nie verschwinden: der Mensch oder die Schauspieler*innen. Hier würde sich eher die Frage stellen: »Wie sie oder er in Interaktion tritt mit

91 Vgl. für eine ausführlichere Auseinandersetzung zum Thema z.B. Feige, Daniel M. (2015): Computerspiele. Eine Ästhetik. Suhrkamp; Ackermann, Judith (2016): Phänomen Let's Play-Video. Entstehung, Ästhetik, Aneignung und Faszination aufgezeichneten Computerspielhandelns. Springer VS; die Gesprächsrunde »Gaming & Escaping – Die neue Lust am Spiel (ON/LIVE 2019)« mit Dr. Stefanie Husel, Dennis Palmen, machina eX. Moderation Klaas Werner, unter: https://www.youtube.com/watch?v=PQf8ifwv-Dg [13.06.2022].

dem jeweiligen Gegenüber – aber eben auch mit einem KUKA-Roboter beispielsweise.« (externe*r Expert*in 6: 23)

2.5.3 Aktuelle Techniken

Der Einsatz aktueller Techniken erweitert, wie bereits gezeigt, auch ästhetische und inhaltliche Auseinandersetzungen: »Es werden sehr viele technische Geräte eingebunden«, beobachtete eine*r Expert*in – aber diese werden nicht ausreichend an bereits vorhandene inhaltliche Auseinandersetzungen angeschlossen (Expert*in 2: 18). Es gebe ungefähr 15 Jahre Entwicklung, die inhaltlich aufgearbeitet werden müssten. Die Wirkungen und Effekte von beispielsweise sozialen Netzwerken müssten untersucht werden, stattdessen würde »auf die Technik geschaut und Technik als Symbol […] genutzt« (externe*r Expert*in 2: 18). Die Themen selbst seien »nicht wirklich auf der Bühne« (externe*r Expert*in 2: 18). Digitalität verändert Kultur und unseren Umgang mit Wissen: Niemand muss mehr große Mengen an Text auswendig lernen, digitales Wissen ist gespeichert und wird von unterschiedlichen Personen erweitert, bearbeitet und geteilt. Die Kulturtechniken Bingewatching (Konzentration über mehrere Stunden) und Twittern (Konzentration auf 280 Zeichen) bilden unterschiedliche Aufmerksamkeitsspannen aus und führen zu anderen ästhetischen Alltagserfahrungen: »Jede Menge Welterfahrung, die wir alle sammeln, ist mittlerweile ausschließlich oder größtenteils digital« (externe*r Expert*in 4: 20). Um mit Technik künstlerisch umzugehen, braucht es nach Ansicht der Expert*innen Zeit und Raum für Experimente, um zeitgenössische Ausdrucksformen zu finden. Damit geht auch die Frage nach der technischen Ausstattung der Spielstätten einher:

> Wie ertüchtige ich die Häuser technisch? […] Braucht jedes Haus einen Motion Capture Suit? Brauche ich ein großformatiges LED-Studio? Das sind Investitionen, die gehen schnell mal in den Bereich von 100.000, 150.000 Euro. Das ist für ein handelsübliches Stadttheater nicht einfach zu machen. (externe*r Expert*in 6: 43)

Darüber hinaus stellt sich aber auch die Frage, mit welchem kulturpolitischen Impact die Digitalisierung der Darstellenden Künste vorangetrieben werden soll. Denn selbst wenn die nötigen Mittel bereitgestellt werden, ist die notwendige Transformationsleistung, die Künstler*innen inhaltlich, ästhetisch und hinsichtlich ihres Publikums auf sich nehmen müssen, nicht zuletzt auch ein langfristiges unternehmerisches Risiko. Auch wenn die Expert*innenmeinung sehr nachdrücklich lautete, dass sich die Darstellenden Künste nicht dem digitalen Wandel verschließen *können*, gibt es sicherlich einige Künstler*innen, die grundsätzlich zu anderen Themen arbeiten wollen. Hier würde es eine kulturpolitische Positionierung benötigen, die auch berücksichtigt, dass in der aktuellen Erprobungsphase digitaler Künste auch eine Akzeptanz zum finanziellen und formalen Scheitern aller Beteiligten und Fördergeber*innen vorhanden sein muss. Ein*e Projektorganisator*in berichtete beispielsweise von einem gescheiterten Versuch, ein Augmented-Reality-Setting herzustellen (Projektorganisator*in 4: 43). Nicht nur auf Seite der Künstler*innen braucht es Zeit für Übung und Experimente, auch das Publikum, vor allem diejenigen Personen, die zuvor keine Erfahrung mit der eingesetzten Technologie gesammelt haben, stehen bei digitalen Formaten vor unterschiedlichen, sehr kleinteiligen Herausforderungen: Diese hängen von den genutzten Endgeräten ab, von

Default-Einstellungen in Browsern und Medien oder der Qualität der verfügbaren Internetverbindungen. Folglich brauchen digitale Arbeiten eine neue Form des Krisenmanagements, in dem Personen der Produktion als individuelle Troubleshooter und IT-Expert*innen für das Publikum ansprechbar sind. Diese Personen müssen einerseits eine Sensibilität für Kommunikation und Wissensvermittlung für das Gegenüber haben, eine Anleitung zur Selbsthilfe geben und auch mit Gefühlen wie Genervtheit und Frustration umzugehen wissen – »[…] man muss dann versuchen zu erklären, ohne irgendwie von oben herab zu wirken […] muss die andere Person natürlich sehr ernst nehmen und ist auf einmal in einer lehrenden Rolle, die wir vorher nicht hatten.« (Projektorganisator*in 5: 56) Um den Umgang mit dem digitalen Publikum soll es im Folgenden gehen.

3. Die Kunst der Vermittlung

> Hallo liebe Natives, wir sind gekommen, um euch zu retten. Wir sind gekommen, um euch zu warnen. Ihr krankt an Orientierungslosigkeit, Entgrenzung und Unwissenheit. Dieses Land wird untergehen, wenn ihr nicht auf uns hört. Wir sprechen eure Sprache nicht, eure Rituale finden wir suspekt und eure Regeln sind irrelevant. Wir kennen die Zukunft nicht und somit halten wir uns an die Vergangenheit. Da, wo wir herkommen, da sprach man noch anstatt zu chatten. Da schaute man sich noch in die Augen anstatt ins Profilbild. Da ging man noch auf die Straße anstatt zu disliken.[92]

> Hallo liebe Natives, wir sind gekommen, damit ihr uns rettet. Wir kranken an Orientierungslosigkeit, Überforderung, Sprachlosigkeit und Endlosschleifen. Dieses Land wird untergehen, wenn wir nicht auf euch hören. Wir verstehen eure Sprache nicht, eure Rituale verängstigen uns und eure Regeln kapieren wir einfach nicht. Wir kennen die Zukunft nicht, also halten wir uns an euch.[93]

Ursprünglich in einem anderen Kontext entstanden, beschreibt das Zitat des Künstler*innenkollektivs *pulk fiktion* in ihrem Stück *Trollwut* auch die Situation vieler öffentlicher Institutionen und Theater. Digitalisierung ist ein zentrales, aber auch konturloses Buzzword der Kulturpolitik geworden: Die Digitalität wird mit Misstrauen betrachtet, im virtuellen Raum erscheint alles fremder, oberflächlicher, zweidimensionaler als auf der Theaterbühne. Trotzdem liegt gerade in der unerforschten, diffus erscheinenden Virtualität ein utopisches Potenzial, das neue Orientierung, Antworten und Lösungen verspricht. Diese beiden Haltungen ergeben eine ambigue Mischung, die das Transformationsdilemma der Darstellenden Künste gut beschreibt: Einerseits sollen und wollen die eigenen Kompetenzen, Hierarchien und Traditionen ernst genommen werden – andererseits müssen gleichzeitig wohl oder übel die Kompetenzen der Digital Natives und die des Publikums anerkannt werden. Daran anknüpfend muss herausgearbeitet

92 pulk fiktion »Trollwut«, zit.n.: Barca, Irina-Simona/Grawinkel-Claassen, Katja/Tiedemann, Kathrin (2020): Das Theater der Digital Natives. Beobachtungen und Erkundungen am FFT Düsseldorf. 1–8, hier 1, https://www.fft-duesseldorf.de/files/FFT_Das-Theater-der-Digital-Natives_final.pdf [13.06.2022].

93 Ebd.

werden, wie sich Rezeptionsideale und gesellschaftliche Wandlungsprozesse beeinflussen, sodass erkannt wird, dass als »normal« geltende Verhaltensmuster vor allem Ausdruck temporär begrenzter Normvorstellungen sind und sich in stetigem Wandel befinden. So beschreibt Paul Valéry bereits 1929 den Wandel von Kunstrezeption mit Hinblick auf technische und gesellschaftliche Entwicklungen:

> In allen Künsten gibt es einen physischen Teil, der nicht länger so betrachtet werden kann wie vordem; er kann sich nicht länger den Einwirkungen der modernen Wissenschaft und der modernen Praxis entziehen. Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muß sich darauf gefaßt machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern […] Die Werke werden zu einer Art von Allgegenwärtigkeit gelangen. Auf unseren Anruf hin werden sie überall und zu jeder Zeit gehorsam gegenwärtig sein oder sich neu herstellen. Sie werden nicht mehr nur in sich selber da sein – sie alle werden dort sein, wo Jemand ist und ein geeignetes Gerät hat.[94]

In diesem Zitat klingt nicht nur die Verbindung zwischen Kunst, Wissenschaft, Technik und Gesellschaft an, es wird auch deutlich, wie tiefgreifend Technik die Wahrnehmung des Kunstwerks verändern kann. Dieser Wandel der Rezeption muss daher weiter betrachtet werden, um herauszuarbeiten, welche aktuellen Formen von Teilhabe und Partizipation[95] im Feld der Darstellenden Künste entwickelt werden können. Dabei soll vor allem das Publikum – eine zentrale Einflussgröße, die Valéry nicht explizit benennt – als digitale Zuschauer*innenschaft näher betrachtet werden, die zwar formal noch an ein »klassisches« Publikum erinnert, die Entwicklung von Kunstwerk und -rezeption aber erweitert und vorantreibt. Es gilt, gemeinsam mit ihnen, ihrem Wissen, Erfahrungen und Wünschen zu arbeiten und gemeinsam ein Theater der nächsten Generation zu entwickeln.

3.1 Wandel des Rezeptionsverständnisses

Die verbreitetste und damit wohl klassische Vorstellung der Rezeption von »Hochkultur« ist die des kontemplativen Kunstgenusses: Man schweigt. Man denkt. Man betrachtet das Kunstwerk kritisch. In Konzertsaal und Theaterraum sitzt man still und hört zu – es schickt sich ein Monotasking,[96] das nur im äußersten Notfall durch einen Toilettengang unterbrochen werden darf. Die Beziehung zum Kunstgegenstand ist distanziert: Der französische Soziologe Pierre Bourdieu erklärt, dass in dieser Haltung die

> »[…] Form und die spezifischen künstlerischen Effekte« in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt werden. Die Kunstgegenstände würden nur in Beziehung mit anderen

94 Valéry, Paul (1973): Über Kunst. Suhrkamp. 47.

95 Im Folgenden werden beide Formen differenziert werden.

96 Rebstock, Matthias (2018): Strategien zur Produktion von Präsenz. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. 2. Auflage. transcript Verlag. 142–151, hier 144.

> Kunstwerken, nicht aber mit Blick auf das eigene Leben oder eigene Gefühle verhandelt, denn sonst bestünde die Gefahr von »[…] Involviertsein, von naiver Verhaftung und ›vulgärer Verfallenheit‹ an leichte Verführung und kollektive Begeisterung«. Wenn der richtige Umgang mit Kunst nicht erlernt wurde, beispielsweise weil entsprechende Vokabeln für die Beschreibung von Form und Stilmitteln fehlen, gilt die Rezeption als illegitim – als einfältig und unbedarft.[97]

Die schweigende Kunstrezeption hat sich als historisches Ideal zwischen 1820 und 1860 entwickelt. Nachdem beispielsweise im Konzertraum im frühen 19. Jahrhundert noch geraucht, gespielt und getrunken wurde, man sich gegenseitig in den Logen besuchte, entwickelte sich die geräuscharme Konzentrationshaltung als »Wandel von sozialer Praxis, politischen Urteilen und ästhetischem Geschmacksurteil«.[98] Rapide wachsende Metropolen und damit einhergehende Lautstärkebelastung sorgten dafür, dass Teile der Bürgerschaft und des Adels die Stille zu schätzen begannen. Mit zunehmender Professionalisierung des Musikbetriebs entwickelte sich auch eine Distinktionsbewegung in der Zuhörer*innenschaft: Die »gebildeten« Hörer*innen – in der Regel adelige und bürgerliche Eliten – stilisierten sich zu Kenner*innen und hoben sich beispielsweise durch genaues Gehör und erworbenes Wissen von den übrigen Konsument*innen ab. Mit dieser Konzentrationshaltung verändert sich auch der rezipierte Kunstgegenstand, der sich, wie im Beispiel der Konzertmusik, vom unterhaltenden Hintergrund in das Zentrum schiebt und sich zum autonomen Kunstwerk entwickelt: Es gilt als reines, ästhetisches Objekt, das Originalität, Eigendynamik und Binnenkomplexität besitzt und zur menschlichen Erbauung beiträgt. Dabei verschleiert es seinen Entstehungsprozess: Konzentration und Stille entwickeln sich zur einzig denkbaren Kunstrezeptionshaltung. Unterdessen übt sich das Publikum darin, eine »äußerste Konzentration der Sinne auf das Objekt, eine Zurücknahme des Körpers und eine Rezeption im psychisch Inneren [einzunehmen] […], selbst wenn andere Akteure zugegen sind«.[99] So wird die Autonomie des Kunstwerks sowohl hergestellt als auch aufrechterhalten.[100]

Die Abkehr von den Innovationsversprechen des autonomen Kunstwerks und dessen schweigender Rezeption ist eine von vielen Veränderungen, die die Postmoderne mit der global vernetzten Pluralität und der daraus folgenden Auflösung der Gesamtheit zugunsten polymorpher Vielfältigkeit und Facetten mit sich bringt.[101] Beeinflusst durch populäre und digitale Kulturen, die DIY-Szene und das Cultural Hacking gibt sich das Publikum in der Digitalität nicht mehr mit der Position derjenigen zufrieden, die

---

97 Zitiert nach Reiner, Svenja (2021): Lässt es sich falsch hören? Eine historisch-kulturwissenschaftliche Kontextualisierung von Hör-Idealen im Neue Musik-Konzert. In: Grund, Vera/Noeske, Nina (Hg.): Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart. transcript Verlag. 315–332.

98 Müller, Sven Oliver (2012): Die Politik des Schweigens: Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 38, 2012. 48–85, hier 57ff.

99 Reckwitz, Andreas (2013): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, 3. Auflage, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 57–67.

100 Vgl. Reiner (2021).

101 Vgl. bspw. Welsch, Wolfgang (1997): Unsere postmoderne Moderne. 5. Auflage. Akademie Verlag. 193.

still sitzen und schauen. Als Expert*innen des Alltags unterlaufen sie alte Aufmerksamkeitsökonomien und räumliche Regime und transformieren dabei sowohl ihre Rollen als auch den Kunstdiskurs. Dabei tragen nicht zuletzt die eingesetzten digitalen Technologien und ihre kommunikativen Möglichkeiten dazu bei, dass die Zuschauer*innen zu Mitspieler*innen des Theaters werden: Indem sie in immersive Settings eingreifen, wollen und können sie mitgestalten, Verantwortung für das Geschehen übernehmen, Kritikfähigkeit und Reflexion jenseits der künstlichen Distanz erfahren. Auf diese Weise wird individuelles Wissen genutzt, die Sprach- und Handlungsmacht wird neu verteilt, die Vorstellung eines künstlerischen, singulären Genies wird aktualisiert hin zu einem kreativen Kollektiv, das gemeinsam lernt und Erfahrungen über Altersgrenzen hinweg macht.[102]

Allen Forschungsteilnehmer*innen, sowohl den externen Expert*innen als auch den Projektorganisator*innen, war eine Verschiebung des Rezeptionsverhältnisses in der Digitalität aufgefallen. Die Mehrheit vermutete, dass sich die digitalen Künste in Zukunft an Gaming-Ästhetiken wie der oben geschilderten Immersion orientieren und dem mitspielenden Publikum neue Themen und Inhalte anbieten würden. Viele Theatermacher*innen sind bereit, die Deutungshoheit an ihre Zuschauer*innen abzugeben, und finden, es »ist ja denen ihre Sache, was die [aus dem Stück] ziehen« (externe*r Expert*in 8: 12). Aus dieser Haltung spricht keine Gleichgültigkeit oder mangelnde Wertschätzung für das Publikum, sondern die Bereitschaft, von der Bestimmung des Kunstwerks »in einfachen und endgültigen Termini« Abschied zu nehmen und noch viel deutlicher als bisher Kategorien wie »Ambiguität, Ungewissheit, Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit«[103] zuzulassen.

3.1.1 Digitale Kopräsenz

Trotz der benannten Veränderungen in Kunstfeld und Rezeption sowie der Verbreiterung der Publikumserwartungen fanden die Projektorganisator*innen sehr unterschiedliche Umgangsweisen, mit diesen Herausforderungen der Digitalität umzugehen. Eine extreme Position vertrat eine*r Projektorganisator*in, der*die versuchte, Nähe zum digitalen Publikum herzustellen, indem minütliche Instruktionen gegeben wurden, die das Verhalten der Zuschauer*innen anleiteten: »Bei Minute Zwei macht ihr bitte dies. Bei Minute 16 macht ihr bitte das« (Projektorganisator*in 1: 9). Zudem wurde der individuelle Publikumsraum daheim oder die technische Ausstattung kontrolliert: »Sucht euch eine Situation, die für euch gut ist! Macht es irgendwie dunkel! Benutzt eure Kopfhörer!« (Projektorganisator*in 1: 9) Dieses Vorgehen orientiert sich an der klassischen Hochkulturrezeption: Raum und Handlungen oder deren Verzicht werden so genau wie möglich vorgegeben, mit dem Ziel, die Wahrnehmung des Publikums soweit es geht ähnlich und planbar zu gestalten. Der Versuch, die Kunsterfahrung möglichst präzise an der realen »Livesituation« entlang zu modellieren, hat zur Folge, dass die virtuelle, kontrollierte Rezeptionsvorgabe sehr viel unfreier und irrealer wird

102 Vgl. Barca et al. (2021): 2–3.

103 Eco, Umberto (1973 [1962]): Das offene Kunstwerk. Suhrkamp. 214, zit.n. Welsch, Wolfgang (1997): 195.

als der Aufenthalt in einem gemeinsamen Theaterraum, in dem die Rezeptionshaltung nicht detailliert vorgegeben wird.

Mit diesem Beispiel wird deutlich, dass der veränderte Verhaltensspielraum des Publikums im Digitalen sich auf der Produktionsseite wie ein Kontrollverlust anfühlt – die Projektorganisation beschreibt es als »eine Herausforderung […], diese Nähe zum Publikum aufrechtzuerhalten« (Projektorganisator*in 1: 9). Der Wunsch nach Nähe verdeutlicht hier vor allem die Herausforderung, die Verbindung nicht zu verlieren: Im analogen Aufführungsraum sind die Zuschauer*innen quasi dauerhaft sichtbar, ihre Anwesenheit kann überprüft und ihre Aufmerksamkeit zumindest vermutet werden. In der digitalen Kommunikation fehlen zunächst Informationen über Körpersprache, Stimme und Mimik, sodass sich die Kopräsenz durch den Mangel an nonverbalen Merkmalen auf den ersten Blick karg gestaltet.[104] Es ist daher kein Zufall, dass die bekanntesten Interaktionsanalysen mit körperlicher Kommunikation »von Angesicht zu Angesicht« arbeiten. So definiert beispielsweise der Soziologe Erving Goffman die soziale Interaktion etwa als »that which uniquely transpires in social situations, that is, environments in which two more individuals are physically in one another's response presence«[105]. Somit liegt der Schwerpunkt auf der physischen Kopräsenz. Das hat zur Folge, dass medial vermittelte Situationen nur als Derivate erscheinen, die den zentralen Herausforderungen von Interaktionen, wie der »Verpflichtung […], Situationen gemeinsam und auf angemessene Weise zu handhaben […], dem Problem des (gegenseitigen) Schutzes verletzlicher Körper und verletzlicher Selbstbilder«[106] nur unvollständig nachkommen können.

Wer jemals Bilder auf Instagram postete, Gedanken auf Twitter geteilt oder auf das Feedback der Follower*innenschaft gewartet hat, weiß, dass auch im Internet das Management sozialer Beziehungen entscheidend ist. Dabei beeinflusst die Medienwahl bereits die Feedbackbotschaft: Ein öffentlicher Post auf der Facebook-Pinnwand gilt als weniger persönlich als eine private Nachricht; einen Beitrag zu liken ist eine unverbindlichere Zuneigungsbekundung, als diesen zu teilen.[107] Um die Verbindung zwischen räumlich abwesenden Körpern zu beschreiben, schlägt der Soziologe Christian Licoppe den Begriff der »connected presence« vor, deren Verbindungspraktiken die ständige Gefahr von Distanz und Abwesenheit zu vermeiden suchen[108], indem ein

---

104 Vgl. Hamm, Marion (2020): Zur ethnografischen Ko-Präsenz in digitalen Forschungsfeldern. In: Kulturen 5, (2), special issue Feldforschung@cyberspace.de (Hg. Victoria Hegner, Dorothee Hemme), 27–33, hier 29, https://www.academia.edu/1883926/Zur_ethnographischen_Kopr%2525C3%2525A4senz_in_digitalen_Forschungsfeldern [13.06.2022].

105 Goffman, Erving (1983): The Interaction Order. In: American Sociological Review 48. 1–17, hier 2.

106 Stempfhuber, Martin (2015): ›Always on, but not always there.‹ Praktiken der Selbst-Absentierung im Web 2.0. In: Hahn, Kornelia/Stempfhuber, Martin (Hg.): Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen. 135–152, hier 138, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658-04365-0_8 [13.06.2022].

107 Stempfhuber (2015): 149f.

108 Licoppe, Christian (2004): ›Connected Presence‹: The Emergence of a New Repertoire for Managing Social Relationships in a Changing Communication Technoscape. In: Environment and Planning D: Society and Space, Vol. 22. 135–156, hier 155, https://www.researchgate.net/publication/240505224_%27Connected%27_Presence_The_Emergence_of_a_New_Repertoire_for_Managing_Social_Relationships_in_a_Changing_Communication_Technoscape [13.06.2022].

»strong link«[109] durch eine Mischung unterschiedlicher Medienpraktiken hergestellt wird. Licoppe beobachtet zwei Idealtypen der Beziehungsarbeit: (1) lange, offene[110] Telefonate, die ritualhaft zu einer verabredeten Zeit stattfinden, und (2) kurze, häufige Anrufe, deren Themen ähnlich wichtig sind wie der Umstand, dass man miteinander spricht. Beide Kommunikationsformen reagieren auf ähnliche Herausforderungen, nämlich den Umstand, dass durch die Zunahme an Kommunikationsmöglichkeiten und die (theoretische) Dauererreichbarkeit die Nichterreichbarkeit des Gegenübers deutlich wird, »suggesting that one of the protagonists is too absorbed in a situation to resume the relationship«[111].

Vor einem ähnlichen Dilemma steht der*die oben zitierte Projektorganisator*in: Theoretisch kann sich das Publikum für eine digitale Vorstellung von überall aus der Welt zuschalten. Sehr praktisch konkurriert aber die Aufführung, die die Zuschauer*innen via PC, Laptop oder Smartphone verfolgen, dauerhaft mit dem übrigen Angebot des Internets. Selbst wenn sich ein Publikum zugeschaltet hat, gibt es keine Sicherheit, dass es seine Aufmerksamkeit nicht im nächsten Moment abwendet und einen weiteren Tab öffnet. Im Gegensatz zu Licoppes Interviewpartner*innen, die individuelle Kommunikationspraktiken mit (Groß-)Eltern, Freund*innen und (Ehe-)Partner*innen entwickelten, besteht die Herausforderung an dieser Stelle darin, Kommunikationsangebote an ein Publikum, also an mehrere Personen zu machen und so die Verbindung aufrechtzuerhalten. Erschwerend kommt noch hinzu, dass hier auf wenig Erfahrung oder Rituale zurückgegriffen werden kann: Einerseits ist das Versenden von kurzen Textnachrichten via Messenger mittlerweile ein so routinierter Bestandteil des Alltags geworden, dass die Materialität der eingesetzten Technologie hintergründig erscheint und man »mal eben« ein Bild oder einen Gedanken via Smartphone mit dem Gegenüber teilt. Andererseits stellt sich für ein digitales Theater die Frage, welche Kommunikationsroutinen sich für und mit dem Publikum erarbeiten lassen. Eine Form, die die externen Expert*innen immer wieder betonten, war die digitale Partizipation. Gegen den Begriff Teilhabe sprach sich eine Person explizit aus, die den Wortkern »teilen« in den aktuellen Vermittlungspraktiken und -ansätzen nicht wiederfand:

> An Kultur teilhaben heißt: Ins Theater gehen und sich eine Theaterausführung anschauen und dann habe ich teil dran gehabt. Diese Idee […], – dass ich jetzt auch noch entscheiden soll, wie das [Stück] ausgeht, oder auch noch etwas von mir geben soll, damit danach das Theater sagen kann: Wir haben jetzt etwas mit Einwandererfamilien gemacht –, ist so *weird*, weil ich das Gefühl habe, ich habe eigentlich nichts davon. Also ich habe am Schluss keinen Teil davon gehabt. Ich habe kein Geld wieder zurückbekommen. Ich war vielleicht mal auf der Bühne, wenn ich durfte. Oder mein Name

109 Licoppe (2004): 138.

110 Zum offenen Gesprächsmodus schreibt er: »We shall call this use repertoire the ›conversational‹ mode of managing telephone relations between close friends and family, as it consists of open, relatively long conversations in which people ask about each other, at a time often set aside for that purpose. Here the word ›conversational‹ stresses the open nature of the interaction, in which time is taken to let it develop, rather than the idea of a dialogue with a sequence of reciprocal taking of turns.« Licoppe (2004): 144.

111 Licoppe (2004): 145.

> [war] vielleicht im Programmheft, aber mehr [ist es nicht]. – Das gibt mir nicht das zurück, was ich gegeben habe. (externe*r Expert*in 2: 44)

Zunächst soll es daher um eine grundlegende Auseinandersetzung mit Partizipationsformaten als einem von vier Konzepten[112] kulturvermittelnder Arbeit gehen, im Anschluss wird die Frage relevant, ob Partizipation das passende Konzept für die digitale Vermittlungsarbeit ist. Von der Stückeinführung über das angeschlossene Publikumsgespräch, die Präsentation des Hauses, Probenbesuche, Workshop-Formate, Theaterclubs bis hin zum semiprofessionellen Auftritt auf der Bühne[113] – die Bandbreite von partizipativen, analogen Theatervermittlungsformaten ist groß. Sie eint, dass Personen angesprochen werden sollen, die innerhalb der Gesellschaft Benachteiligung und Ausschluss erfahren, etwa durch Rassismus, Sexismus, Ableismus und andere Formen der Diskriminierung.[114] Durch unterschiedlich starke Formen der Involvierung von nichtprofessionellen Zuschauer*innen sollen diese Personengruppen von der bloßen Zeug*innenschaft in aktivere Rollen schlüpfen. Dabei gründen die allermeisten Partizipationsformate von vornherein auf einer Asymmetrie. Das ist vor allem dann der Fall, wenn dem Publikum die Rolle der Zuarbeitenden oder Mitproduzierenden zugewiesen wird, in der sie Informationen, narratives Material wie Geschichten, physische Dinge und dergleichen beisteuern oder unter der Leitung professioneller Theatermacher*innen durch körperliche Beteiligung bewusst oder unbewusst Teil der Inszenierung werden.[115] Ein*e externe*r Expert*in beschrieb diese Formen der Partizipation als Zuweisung einer lange vorher von der Regie geplanten Handlung, etwa des Drückens eines Knopfs.

> [O]der wenn Leute sagen: Jetzt stehen wir alle mal auf – man weiß noch überhaupt gar nicht [warum], […] man soll jetzt einfach nur das ausführen, was die anderen wollen. Und dann kommt man sich so ein bisschen vor wie im Zirkus. (externe*r Expert*in 2: 44)

112 Bettina Riedrich unterscheidet die Vermittlungsformate in (1) rezeptiv (Besucher*innen nehmen Informationen auf), (2) interaktiv (Austausch zwischen Vermittlungsperson bzw. Kunstgegenstand und Publikum, jede*r übernimmt anteilig Verantwortung für die Erreichung des Bildungsziels), (3) partizipativ (Auswirkungen der Interaktionen werden relevant, z.B. in Form gemeinsam erstellter Inhalte) und (4) kollaborativ (Publikum nimmt eine Position außerhalb der Rahmenbedingungen der Institution ein/es werden eigene Rahmenbedingungen geschaffen), vgl. Riedrich, Bettina (2011): Partizipation durch Social Media? Museale Vermittlung und das Partizipative Web. Masterarbeit, 14f., https://zwischendrin.ch/home/wp-content/uploads/2014/03/Partizipation-durch-Social-Media_web.pdf [13.06.2022].

113 Wartemann, Geesche (2014): Zwischen Lektion und Labor. Perspektiven der Vermittlung am Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. transcript Verlag. 153–162.

114 Seitz, Hanne (2012): Partizipation. Formen der Beteiligung im zeitgenössischen Theater. Vortrag zu »Was geht II – Was können wir, was nur wir können?« in: Arbeitskreis Berliner Theaterpädagogen in Kooperation mit der Universität der Künste Berlin, Deutsches Theater, www.was-geht-berlin.de/sites/default/files/hanne_seitz_partizipation_2012.pdf [13.06.2022].

115 Vgl. Seitz (2012).

Einen Schritt weiter geht die Partizipationskritik des Soziologen Oliver Marchard, der nicht nur die Art der Beteiligung kritisiert, sondern diese Form Kunst als grundsätzlich problematisch versteht, weil sie den Anschein erweckt, sie habe politische Handlungskraft: »Kunst wird in dieser ›allgemeinen Begeisterung am Sozialen […] als *policy* verstanden: als Verwaltung, Engineering und möglicherweise technokratische Bearbeitung von sozialen Problembereichen. Public Art wird zur privatistischen Version von *public welfare*‹ «[116]. Kunstvermittlerin Carmen Mörsch beschreibt diesen Ansatz als »Kulturalisierung politischer Probleme und Verkleisterung von struktureller Gewalt«[117]. Statt notwendiger, realer politischer Mitbestimmung durch Gesetzesänderungen oder Umverteilung von Geldern entstünden Projekte und kulturelle Teilhabe, die soziale und politische Probleme verdecken oder dekorieren, aber nicht wirksam bekämpfen können. Anstatt eben jene diskriminierten Zielgruppen, für die man vor dem Hintergrund eines Empowerments vermittelnde Formate entwickelt hat, zu wirklicher Handlungsmacht zu befähigen, kann man hier mitspielen – und wird dabei durch ästhetische Ersatzhandlungen von der realpolitischen Benachteiligung abgelenkt. Die Gefahr besteht, dass Kulturvermittlung primär affirmative Funktionen übernimmt, »wenn sie Institutionen der Hochkultur und das, was sie produzieren, möglichst reibungslos an ein entsprechend initiiertes und bereits interessiertes Publikum vermittelt« oder diese Hierarchien reproduziert, »insofern sie bemüht ist, vornehmlich Kinder und Jugendliche für diese Institutionen zu gewinnen und so das Publikum von morgen zu bilden«[118]. Sie kann auch eine

> kritisch-dekonstruktive Funktion übernehmen, wenn sie die bestehenden Selbstverständlichkeiten der Hochkultur und ihrer Institutionen hinterfragt, offenlegt und bearbeitet und die Lernenden mit Wissen ausstatten möchte, das ihnen ermöglicht, sich selbst ein Urteil zu bilden und sich über den eigenen Standort und seine Bedingungen bewusst zu werden. Und sie kann mitunter auch transformativ, im Sinne von gesellschafts- und institutionenverändernd wirken, wenn sie sich nicht mit einer kritischen Hinterfragung begnügt, sondern versucht, auf das, was sie vermittelt, Einfluss zu nehmen und es z.B. in Richtung mehr Gerechtigkeit, mehr kritisches Denken und weniger bürgerliche Distinktion zu verändern.[119]

Hier liegen sowohl grundsätzliche Potenziale für Kunstvermittlung als auch spezielle Chancen für digitales Theater. Mit Blick auf die in Kapitel 2 herausgearbeiteten Transformationsbedarfe wäre hier eine Anschlussmöglichkeit durch die vielfältige Beteiligung

---

116 Marchard, Oliver (1999): Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie: http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de/, zitiert nach Seitz, Hanne (2015/2013): Modi der Partizipation im Theater: Zuschauer bleiben, Publikum werden, Performer sein… In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE, https://www.kubi-online.de/artikel/modi-partizipation-theater-zuschauer-bleiben-publikum-werden-performer-sein [13.06.2022].

117 Mörsch, Carmen (2011): »Watch this Space!: Position beziehen in der Kulturvermittlung«. In: Sack, Mira/Rey, Anton/Schöbi, Stefan (Hg.): Theater. Vermittlung. Schule. 8–25, hier 18, https://blog.zhdk.ch/subtexte/files/2021/04/subtexte05.pdf [13.06.2022].

118 Mörsch (2011): 11.

119 Ebd.

des Publikums gegeben, welches das Theater einerseits innerhalb von offenen Plattformstrukturen als Institution und andererseits durch das Einbringen von neuen Wissensstrukturen, Kompetenzen und Expertisen als Kunstform gemeinsam mit den Theatermacher*innen nachhaltig verändern könnte. Diese Debatten müssen für das digitale Publikum erst noch geführt werden:

> Ich glaube nur zunächst erstmal, dass die Möglichkeiten sehr viel größer sind als das, was wir irgendwie [kennen] in einer unidirektionalen Oben-Unten-Situation, Bühne-Publikum oder anderen Strukturen, egal ob es jetzt Whitecube, Blackbox ist oder Raumbühne und so weiter. Wir haben ja wirklich sehr viel in den letzten 25, 30 Jahren ausprobiert, was es an Graden von Interaktion gibt. Ich glaube nur, dass der technische [digitale] Zugriff uns nochmal mehr Möglichkeiten gibt. Das ist sehr ungenau. Ich bin da nicht wirklich zufrieden mit der Antwort, aber ich weiß da an der Stelle nicht so genau, wie man es konkreter formulieren sollte. (externe*r Expert*in 6: 19)

Auch in diesem Zusammenhang zeigt sich eine Forschungslücke im Hinblick auf die Transformationspotenziale von unterschiedlichen Plattformen und Technologien. Grundsätzlich, so der*die Expert*in weiter, ginge es um die Frage von Kommunikationsverhältnissen und Interaktionsmöglichkeiten zwischen räumlich getrennten Schauspieler*innen, Zuschauer*innen und Bühnenraum, um ko-kreative Situationen zu schaffen und, wie oben gezeigt, eine starke Bindung zum Publikum herzustellen. Damit würden schlussendlich auch Fragen nach Besitz und Teilhabe entstehen: Wem gehört die kollektive Kunst, die sich im virtuellen Raum verbreitet? Eine andere grundsätzliche Herausforderung sei es, die eigenen dominanten Wissensbestände zur Verhandlung zu stellen und vielleicht auch zu erkennen, dass es Personen im Publikum gibt, »die viel mehr wissen über die Themenbereiche als die Personen, die sechs Wochen lang geprobt haben« (externe*r Expert*in 2: 32). Auch hier werden Vermittlungsanliegen deutlich, die über klassisch rezeptive Formate wie Einführung oder Probenbesuch hinausgehen. Hier gelte es, Umgangsformen zu finden und Situationen zu schaffen, in denen eben jene Expertisen des Publikums berücksichtigt werden würden. Ähnlich wie sich Spieler*innen in kollaborativen Videogames den Rücken freihalten und gemeinsame Taktiken und Lösungen erarbeiten, besteht hier ein Bedarf an Einbeziehung und Beteiligung. Dazu gehört nicht zuletzt auch, die technischen Herausforderungen gering zu halten und die zur Verfügung stehenden Tools in der Anwendung zu erklären. Ein*e Projektorganisator*in berichtete in diesem Zusammenhang von der selbstbestimmten Nutzung des Chats: Dieser sei zum Notizblock umfunktioniert worden, Wissen und Material hätte man in gemeinsamen Playlists und Dokumenten miteinander digital geteilt.

Jedoch erfordern erfolgreiche Formate neben der Bereitschaft, sich gemeinsam mit einem Publikum an die Arbeit zu machen, auch technisches Vorwissen: »Also was sind interaktive Formate? Und was kann das Medium? [...] Man kann nicht glauben, dass man ein Chorstück mit 40 Leuten machen kann.« (Projektorganisator*in 6: 25) In den Gesprächen mit den Projektorganisator*innen zeigt sich erneut, dass viele Formate und Ansätze, die notgedrungen, unter Zeitdruck und ohne ausreichendes Vorwissen oder die Beteiligung von anderen Expertisen entwickelt wurden, gescheitert sind. Entsprechend

frustrierend erschienen vielen Projektorganisator*innen eben diejenigen digitalen Perspektiven, denen sie zutrauten, »relativ viele Möglichkeiten« zu schaffen, [die dann] aber hinter dem Potenzial der Analogität zurückblieben, weil sie »natürlich ein reales Treffen und Zusammenarbeiten nicht ersetzen« (Projektorganisator*in 4: 99).

3.1.2 Digitale Vermittlung als Desiderat

Der Umstand, dass die Projektorganisator*innen vor allem versuchten, analoge Partizipationsformate in die Digitalität zu überführen, hat mit der Geschwindigkeit zu tun, mit der die Pandemie auch die Arbeitsbedingungen und -möglichkeiten der Darstellenden Künste veränderte. Dies hatte zur Folge, dass viele Projektorganisator*innen eher frustrierende Erfahrungen mit der Digitalität machten. »Da kann man nicht einfach so sagen: ›Ach, jetzt Lockdown, jetzt schnell!‹ « (externe*r Expert*in 7: 12) Sie berichten, dass es keine Wissensbestände über digitale Formate gegeben habe, auf die sie ihre partizipative und vermittelnde Arbeit hätten aufbauen können, sodass jeder Projektzusammenhang mehr oder minder erfolgreich mit Technologie experimentieren musste.

Exkurs: Kulturpolitische Herausforderungen

Das Scheitern vieler Vermittlungsformate ist auch auf die institutionellen und kulturpolitischen Förderstrukturen zurückzuführen, die Transformationsbedarfe aufweisen: Beispielsweise ist es nicht verwunderlich, dass den Forschungsteilnehmer*innen keine digitale Vermittlungstheorie bekannt war, weil viele Vermittler*innen »in prekären finanziellen Verhältnissen leben, ohne Anstellung und soziale Absicherung arbeiten. Die Stundensätze der Entlohnung schwanken stark, teilweise erfolgen die Angebote auf eigenes Risiko und ohne Ausfallshaftung.«[120][121] In diesen Arbeitszusammenhängen fehlen Zeit und Sicherheit, um langfristig Formate zu erproben und zu etablieren, die auf die Bedürfnisse eines digitalen Publikums eingehen und dennoch nicht über die Sehgewohnheiten und technischen Möglichkeiten spekulieren müssen oder auf räumliche Kopräsenz angewiesen sind.

Nach wie vor fehlt der Kulturvermittlung in Institutionen – aber auch in Produktionen der freien Szene – die Lobby[122], während die Programmgestaltung, die sich an das kenntnisreiche Kunstpublikum und die Fachöffentlichkeit richtet, immer noch als das prestigereichere Kerngeschäft gilt – auch wenn eben jene Fachbesucher*innen zahlenmäßig einen geringen Anteil des Publikums ausmachen. Zudem zeigt eine EDUCULT-Studie[123], dass Akteur*innen zwar mit einer profunden Ausbildung in ihren

---

120 Doppelbauer, Angelika (2019): Museum der Vermittlung – Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart. Böhlau Verlag GmbH & Co. KG. 15.

121 EDUCULT JUNGE OHREN NETZWERK (2018): Arbeitsbedingungen für Musikvermittler*innen im deutsch-sprachigen Raum. Hochmotiviert, exzellent ausgebildet, prekär bezahlt. Auswertung der gleichnamigen Umfrage im April 2018, https://educult.at/wp-content/uploads/2018/03/NJO_MV_Umfrage2020-1.pdf [13.06.2022].

122 Mandel, Birgit (2018): Kulturvermittlung in klassischen Kultureinrichtungen: Ambivalenzen, Widersprüche und Impulse für Veränderungen. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE, https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/kulturvermittlung-klassischen-kultureinrichtungen-ambivalenzen-widersprueche-impulse [13.06.2022].

123 EDUCULT JUNGE OHREN NETZWERK (2018).

Tätigkeitsbereichen zu arbeiten beginnen, aber auch, dass sie Spezialkenntnisse »on the Job« erwerben. Verbunden mit projektbezogenen, kurzen Verweildauern in den entsprechenden Beschäftigungsverhältnissen wird so eine große Menge an Wissen und Qualifikation verloren oder – je nach Arbeitsbelastung – gar nicht erst erworben. Über die Arbeitsbedingungen während der Pandemie berichteten die Projektorganisator*innen vor allem, dass sie überfordert waren. Das Publikum, das »oft sehr nah dran am Geschehen« (Projektorganisator*in 1: 9) sei oder mitgestalte, war plötzlich weg. Man habe versucht, den Kontakt wiederherzustellen, aber für Formate wie Workshops oder Schulbesuche gab es zu diesem Zeitpunkt keine organisierten Strukturen, Vorstellungen fielen aus – »[w]ir konnten keine Kunstvermittlung machen […]. Alle unsere Projekte, alle unsere Ideen müssen wir dauernd ändern, denn man kann nicht alles digital machen.« (Projektorganisator*in 2: 9) Diese Bilanz scheint zunächst irritierend, wenn man sich erinnert, mit welcher Selbstverständlichkeit bereits 2010 Aussagen getroffen wurden wie »Kulturvermittler sind Entwickler von Spielen und neuen Formaten der Vermittlung, die ebenso unterhaltsame wie kulturelle Erfahrungen und Erkenntnisse ermöglichen«.[124] Auch wurde prognostiziert, dass Kulturvermittler*innen »Wissen über Kunst und Kultur im Netz professionell und übersichtlich aufbereiten«. Sie agieren daran anknüpfend als Schnittstellenmanager*innen »zwischen virtueller und realer Welt«, zeigen »gemeinsame Interessen« und lernen von »User*innen im Netz, [indem sie sich] deren ästhetische Ausdrucksformen bzw. kulturelle Interessen [aneignen]«[125]. Hier wurde versäumt, diese theoretischen Überlegungen mit praktischen Erfahrungen zu verknüpfen und in bundesweiten Laborsettings weiterzuentwickeln, wie Social-Media-Berater Christopher Deeg 2011[126] forderte. Hier besteht nach wie vor Handlungsbedarf.

3.1.3 Interaktionsmuster

Eine zentrale Herausforderung, auf die digitale Vermittlungsarbeit reagieren muss, sind die veränderten Interaktionsmuster zwischen Publikum, Performer*innen und Technologie. Als grundsätzliche Aufgabe haben alle Forschungsteilnehmer*innen immer wieder genannt, dass die eingesetzten Plattformen und Geräte hinsichtlich Funktionsweisen und Potenzialen für kreative und künstlerische Formen untersucht und erschlossen werden müssen:

> Was sind die Funktionsweisen des Mediums, in dem ich mich da jetzt bewege? Wie kann ich mit denen umgehen? Auf einer Bühne zu stehen und was zu tun, ist einfach was anderes als in einem Bildschirm stattzufinden und was zu tun. (externe*r Expert*in 4: 10)

In der Digitalität wird sichtbar, was im analogen Theaterraum schnell in Vergessenheit geraten kann: Die Architektur des bespielten Raums bestimmt das Rezeptionsverhal-

124 Mandel, Birgit (2010): Herausforderungen und Potentiale der Kulturvermittlung im Internet«. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft »netz.macht.kultur, Nr. 131, IV/2010. 53–55, hier 55.

125 Ebd.

126 Deeg (2011).

ten ebenso mit wie dort bereits etablierte Verhaltensvorschriften, wie Christopher Small[127] es bereits für Konzerträume zeigte. Das zuvor skizzierte Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts und sein Rezeptionsideal werden durch die Bauweise traditioneller Aufführungsorte aufrechterhalten. Trotz unterschiedlichster Gestaltungen vermittelt jeder klassische Theaterbau Opulenz, Reichtum und Macht – und erweckt so den Eindruck von Ernsthaftigkeit und Wichtigkeit. Die meisten Bühnenräume sind von der Außenwelt sowohl räumlich als auch klanglich abgeschlossen und separieren Performer*innen und Publikum voneinander. Eine feste Bestuhlung verhindert das Gespräch untereinander und weist, unterstützt von entsprechender Beleuchtung, die Bühne als Ort der Aufmerksamkeit aus: Kommuniziert wird von dort herunter zum Publikum. Der Rezeptionsprozess ist individuell kontemplierend und nicht gemeinschaftlich angelegt. Sowohl der Kontakt zwischen den Zuschauenden untereinander als auch der Austausch mit den Performer*innen wird unterbunden, Letztere betreten und verlassen den Aufführungsraum durch einen anderen Eingang als die Zuschauer*innen und bleiben auch außer Sichtweite, wenn sie nicht spielen: hinter dem Vorhang, auf der Hinterbühne. In dieser Anordnung werden Publikum und Performer*innen zwei klar unterscheidbare Gruppen, denen die Rollen der Aufführenden bzw. der Aufnehmenden zugewiesen werden, wobei sich vor allem die Verhaltensweisen der Aufnehmenden (stillsitzen und zuhören) durch extreme Limitierung auszeichnen und entsprechende Selbstdisziplinierung erfordern.[128]

Man könnte natürlich hinterfragen, ob diese Rezeptionsweisen wirklich so idealtypisch umgesetzt werden können. Das Flüstern mit dem*der Sitznachbar*in, heimliches Handyscrollen oder mentales Einkaufslistenschreiben – die Liste der Tätigkeiten, die sich mit weniger als der idealtypischen Selbstdisziplin im Theaterraum ausführen lassen, ist lang. Losgelöst von der Frage, ob das analoge eigentlich das »wohlerzogenere« Publikum ist, ist in den Gesprächen mit den Projektorganisator*innen deutlich geworden, dass diese immer wieder versucht haben, bereits bekannte Formate in die Digitalität zu übertragen. Dabei folgten sie der impliziten Vorannahme, dass das Publikum sich genauso verhalten würde, wie man es aus dem klassischen Setting gewohnt ist oder erwartet. Aber sowohl Vorstellungsformate, die sehr rezeptiv ausgelegt sind, als auch solche, die interaktiver gestaltet sind, haben andere Reaktionen unter den Zuschauer*innen ausgelöst, als die Projektorganisator*innen erwartet hatten. Im Folgenden sollen diese Interaktionsmuster genauer betrachtet werden.

Digitale Kommunikation als Zweiwegkanal

Eine zentrale Herausforderung der Publikumsarbeit im Internet ist, dass die Gepflogenheiten dort anders organisiert sind. Zwar herrschen auf unterschiedlichen Plattformen sehr unterschiedliche Formen der Kommunikation vor, sie eint jedoch der Austausch:

> Soziale Medien sind Zweiwegekanäle. Das heißt, wenn ich auf Twitter etwas schreibe, dann kriege ich auch eine Antwort. Ob ich das will oder nicht – diese Medien sind so

127 Small, Christopher (1998): Musicking: The Meanings of Performing and Listening. University Press of New England. 20ff.

128 Ebd.

> angelegt. Und das ist auch der Grund, warum Theater in sozialen Medien immer so ein bisschen fremdeln, weil [Theater] eben Einwegekanäle [gewohnt] sind. Die pusten da Informationen raus, und wenn dann jemand mal [antworten will], dann hat [die Person] halt Pech gehabt. […] (externe*r Expert*in 7: 22)

Statt den Begriff Zweiwegkanal zu verwenden, kann man diese Form der Kommunikation auch als *Peer-to-Peer* (P2P)[129] beschreiben. In dieser Spielweise des Begriffs machen Peers, d.h. gleichberechtigte Interaktionsteilnehmer*innen, sich wechselseitig Ressourcen wie beispielsweise Informationen in kollaborativen Prozessen zugänglich. Dieser Austausch wird ohne zentrale Koordinationsinstanzen vollzogen. Die Kommunikation in P2P-Anwendungen verläuft in Echtzeit. Diese Interaktionen erfolgen autonom, die Beteiligten kontrollieren folglich ihre Aktivitäten selbst und legen alleine fest, »wann und in welchem Umfang sie ihre Ressourcen anderen zur Verfügung stellen«.[130] Im Unterschied zum Theater – die Aussage des*der Expert*in deutet es bereits an – findet in den P2P-Verbindungen eine Kommunikation statt, die durch die individuellen User*innen stärker kontrolliert werden kann. Gleichzeitig sind diese Kommunikationsströme kollaborativer angedacht als das Intendant*innenprinzip des Theaters, das trotz arbeitsteiliger Prozesse die Namen von Einzelkünstler*innen schätzt und befördert. Folglich reagiert das digitale Publikum anders – selbst wenn die Inszenierung als kommunikativer Einwegkanal angelegt ist. »Die Leute verhalten sich […] im Internet, erstmal als Internetuser*innen. […] Die sagen: ›So, ich finde das hier jetzt blöd, *deal with it*. […]. Die quatschen rein. Die erzählen unpassende Sachen.« (externe*r Expert*in 7: 22) Dieses »Reinquatschen« ist laut Expert*in eine zentrale Form der Publikumsinvolviertheit, die Liveness herstelle und Theater von Fernsehen unterscheide. Gleichzeitig hinterfragt diese Art der Interaktion zentrale Glaubenssätze des (analogen) Theaters, etwa: Die Schauspieler*innen sind die zentralen Akteur*innen. Oder: Der wichtigste Text ist der, den die Schauspieler*innen sprechen. Das Publikum hat zuzuhören. Im digitalen Theater können die Inhalte, die auf der Bühne gezeigt werden, im Extremfall durch Chatkommunikation im Publikum abgelöst werden, in denen Zuschauer*innen ihre eigenen Schwerpunkte setzen oder ganz andere Themen verhandeln. Das Theater als bühnenzentrierte moralische Anstalt[131] kann im Extremfall abgelöst werden von einer P2P-Interaktion:

> Die [Zuschauer*innen] sehen irgendwas, und dann geht es los: »Ich glaube, das, was ich da gerade gesehen habe, ist eine Makrele.« »Nein, ich glaube, es ist ein Thunfisch!« »Ja, ich habe hier mal so recherchiert. Wikipedia sagt ‚…‹« […] Das hat dann nicht mehr viel mit dem zu tun, was eigentlich läuft, aber das ist sehr bedeutungsschwanger für die Leute, die das gucken. (externe*r Expert*in 7: 22)

Der gemeinsame Chat über Thunfisch ist in diesem Fall nicht unbedingt inhaltlich relevant, sondern deshalb wichtig, weil er etwas ermöglicht, das man mit dem soziologi-

---

129 Schoder, Detlef/Kai Fischbach, Kai (2002): Peer-to-Peer. Ökonomische, technologische und juristische Perspektiven. Springer VS, https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-642-56176-4?noAccess=true [13.06.2022].

130 Schoder/Fischbach (2002): 3–4.

131 Schiller, Friedrich (1946 [1785]): Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Schwippert.

schen Begriff »Agency« beschreiben kann, der sowohl Wirkungsmacht, Akteur*innenhaftigkeit, Handlungsmacht und Handlung umfasst[132] und dem Publikum Spielräume eröffnet, die es zuvor nicht hatte. Durch den Chat wird nicht nur das Reinquatschen möglich, das im Sinne einer verbotenen Handlung einen ganz eigenen Reiz entfaltet. Auch können in dieser kommunikativen Handlung die eigene Auseinandersetzung und die folgende schriftliche Auslassung über das Kunstwerk als ebenso relevant erfahren werden wie die Auseinandersetzung, die die Theatermacher*innen in Form eines Stückes geführt haben. Wie die Wissenschaftler*innen Kelsey E. Onderdijk, Dana Swarbrick und ihr Team[133] zeigen, trägt die Interaktion zwischen den Zuschauenden gleichsam wie die Interaktion zwischen Künstler*innen und Publikum in digitalen Performances dazu bei, dass sich die Zuschauer*innen miteinander verbunden und weniger allein fühlen. Wenn das Publikum die Möglichkeit hat, in das Geschehen einzugreifen – uns sei es nur in der Möglichkeit, über den letzten Song der Band abzustimmen –, verstärkt sich das Gefühl von geteilter Präsenz: Wer in der Digitalität Handlungsmacht hat, ist *mehr* da und involvierter als jemand, der*die nur zusieht.[134] So scheint es naheliegend, die digitale Kommunikation, die Tools wie Zoom, WhatsApp oder YouTube durch die Chatfunktion ermöglichen, nicht einfach als ungewolltes, aber unvermeidbares Nebenprodukt »passieren« zu lassen, sondern gezielt zu nutzen. Onderdijk, Swarbrick und ihr Team konnten zudem zeigen, dass sich bereits ein Unterschied in der gefühlten sozialen Präsenz ergibt, wenn die eigene digitale Anwesenheit durch einen Videoavatar sichtbar wird oder man bloß anonym über YouTube teilnimmt. Zudem können technische Geräte wie Virtual-Reality-Headsets die wahrgenommene physische Präsenz und damit das Gefühl von Verbundenheit verstärken. Auch hier gibt es also Ansatzpunkte, um grundlegend zu überdenken, wie und in welcher Form das Publikum in virtuellen Settings sichtbar wird, welche Handlungsmacht und Kommunikationsmöglichkeiten notwendig sind und welche technischen Anforderungen diese Wirkungen unterstützen können.

Digitale Liveness

Neben den geschilderten Interaktionsformen innerhalb der Performance verändert sich auch durch den privaten Kontext, in dem die Aufführung zumeist verfolgt wird, das individuelle Verhalten im Zusammenspiel mit der heimischen Umgebung: »Man steht halt auf. Man macht sich was zu essen. Man geht noch an das Telefon. Man macht – vor allem, wenn man was zu Hause rezipiert – einfach eben Sachen, die man zu Hause macht.« (externe*r Expert*in 8: 30) Die Expert*innen beschreiben Theater, das solche Interaktionsformen zulässt, mit Hinblick auf Theaterkonventionen, die noch bis zu Beginn des

132 Roßler, Gustav (2019): Haben Bilder Handlungsmacht? Ein Beitrag zur Agency-Debatte anhand von Kunstwerken und Bildakten. In: Schubert, Cornelius/Schulz-Schaeffer, Ingo (Hg.): Berliner Schlüssel zur Techniksoziologie. Springer VS. 259–288, hier 263ff.

133 Onderdijk, Kelsey E./Swarbrick, Dana/Van Kerrebroeck, Bavo/Mantei, Maximilian/Vuoskoski, Jonna K./Maes, Pieter-Jan/Leman, Marc (2021): Livestream Experiments: The Role of COVID-19, Agency, Presence, and Social Context in Facilitating Social Connectedness. In: Frontiers in Psychology, 24 May 2021, https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.647929/full [13.06.2022].

134 Zahorik, Pavel/Jenison, Rick L. (1998): Presence as Being-in-the-World. In: Presence, 7/1. 78–89, zit.n. Onderdijk et al.

19. Jahrhunderts vorherrschten,[135] als »shakespearisiert« (externe*r Expert*in 8: 30), weil es ein gleichberechtigtes Nebeneinander an Aufmerksamkeit für das Kunstwerk und allen weiteren Handlungen zulässt. In den Schilderungen der Projektorganisator*innen tauchten diese Verhaltensweisen nicht auf. Das bedeutet nicht notwendigerweise, dass sie nicht stattgefunden haben. Einerseits ist fragwürdig, inwiefern sich das Verhalten des Publikums aus Veranstalter*innensicht überhaupt beobachten lässt – wenn nicht dauerhaft die Zuschauer*innenwebcam eingeschaltet ist, kann deren Verhalten eventuell gar nicht nachvollzogen werden. Andererseits gilt als Rezeptionsideal immer noch die konzentrierte Kunstkontemplation, sodass Projektorganisator*innen eine Unterbrechung dieser Haltung vielleicht nur sehr ungern zu Protokoll geben. Stattdessen wurde das Fehlen eines »direkten Feedbacks« (Projektorganisator*in 5: 36) bemerkt, wobei sich auch hier die Frage stellt, welche Interaktionen als Feedback und welche als Störungen verstanden werden.

> Christopher Rüping hatte den *Dekalog* gemacht im Internet, und die hatten so einen Chat, […] und ich weiß noch, wie aufgebracht er war, als er sagte: »Das kann doch nicht sein! Das ist Theater! Die Leute spielen hier für die [Zuschauer*innen], und was machen die? Die schicken sich animated GIFs hin und her! Die hören gar nicht zu! […]« [Und dann] hat [er] den Chat abgeschaltet. (externe*r Expert*in 7: 22)

In dieser Schilderung wird deutlich, wie sehr die Agency des Publikums durch ein einfaches Mittel wie den Chat gesteigert werden kann, aber auch, wie ungewohnt es für Theatermacher*innen ist, Bühne und Aufmerksamkeit zu teilen und Kontrolle über den Verlauf der Inszenierung, über die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen abzugeben. Kulturvermittlung steht seit jeher im Spannungsfeld von Disziplinierung und Emanzipierung[136] des Publikums; trotzdem scheint es eine sehr kurz gedachte Strategie, unerwünschten oder ungeplanten Austausch einfach zu unterbinden. Die interviewten Expert*innen empfahlen stattdessen eine entsprechende Moderation und Anleitung. Auch hier eignet sich die Protokollplattform als Prinzip, da diese die Form und Art der Verbindungsmöglichkeiten als von beiden Seiten etablierten Vorschriftenkatalog nutzen. Im Thunfischchatbeispiel (s.o.) lassen sich eine Reihe von Protokollen imaginieren: Vielleicht gibt es bestimmte Zeitfenster innerhalb einer Performance, in der das Publikum untereinander spricht. Vielleicht wird der private Chat genutzt, um die anderen Zuschauer*innen nicht abzulenken. Vielleicht suchen Performer*innen aktiv den Kontakt zu den Gästen und binden sie mit Kommunikationsangeboten direkt(er) in das Geschehen ein. Die Befürchtung von Projektorganisator*innen, dass digitales Theater grundsätzlich zum unverbindlichen, beiläufigen Konsum anrege und die Konzentration über längere Zeit ausschlösse, teilen die Expert*innen nicht. Vielmehr verweisen sie auf

---

135 Vgl. Kotte, Andreas (2013): Theatergeschichte: Eine Einführung. Böhlau-Verlag. 316ff.

136 Vgl. Mörsch, Carmen (2012): FÜR VERWEILENDE. Arbeiten in Spannungsverhältnissen 1: Geschichte der Kulturvermittlung zwischen Emanzipation und Disziplinierung. In: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) (Hg.): Zeit für Vermittlung. Eine online Publikation zur Kulturvermittlung. 33–41, https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=d [13.06.2022].

diskursive digitale Praktiken, die zu tiefgehenden Auseinandersetzungen führen, die vorbildhaft zu betrachten sind:

> [Theater] ist immer noch nicht ansatzweise an dem Punkt, wie bei einer neuen 28 Millimeter [großen] Figur von *Warhammer 40.000*, die herausgekommen ist. Da unterhalten sich tausende von Menschen wochenlang drüber im Internet. […] [M]an hat eine Auseinandersetzung […], die weit über alles hinausgeht, was ich im Theater bisher gesehen habe. (externe*r Expert*in 2: 26)

Wer sind diese User*innen, die wochenlang über Warhammer-Figuren diskutieren? Was bewegt und motiviert sie? Wenngleich diese Studie eine intensive Publikumsforschung nicht leisten kann, beziehen wir uns im folgenden Abschnitt auf die Ansätze, die bereits in der Medienwissenschaft für eine Zuschauer*innen/Leser*innenschaft in der Digitalität entwickelt wurden, und versuchen diese Theorien für die Darstellenden Künste nutzbar zu machen.

3.2 Das digitale Publikum

Zur Konkretisierung vieler Vorüberlegungen scheint es notwendig zu sein, einmal zu charakterisieren, wer oder was mit dem digitalen Publikum eigentlich gemeint ist. Die Überlegung, ob der Begriff »Publikum« im digitalen 21. Jahrhundert überhaupt noch zutreffend ist, wird bereits seit den frühen 2000er Jahren diskutiert: Mark Thompson, bis 2012 Generaldirektor der BBC, nannte deren Zielgruppe bereits 2006 »The Active Audience« (»who doesn't want to just sit there but to take part, debate, create, communicate, share«). Der Medienunternehmer Rupert Murdoch beschrieb sie mit den Worten: »They want control over their media, instead of being controlled by it«. Und Thomas Glocer, bis 2009 Vorstandsvorsitzender des Medienkonzerns Reuters, charakterisierte sie nach ihrem Community-Verhalten: »If you want to attract a community around you, you must offer them something original and of a quality that they can react to and incorporate in their creative work.«[137] Mit Hinblick auf diese Aussagen resümierte Journalist Dan Gillmor zunächst, dass sich das Medienpublikum verändert hat:

> We're seeing the rise of the heavy-duty blogger, website creator, mailing list owner, or SMS gadfly – the medium is less important than the intent and talent – who is becoming a key source of news for others, including professional journalists. In some cases, these people are becoming professional journalists themselves and are finding ways to make a business of their avocation.[138]

Angelehnt an den Journalisten Jay Rosen beschreibt Gillmor diese Mediennutzer*innen als »the people formerly known as the audience«, denn ihre Aktivitäten übertreten die vormals sehr klar abgesteckte Publikumsrolle als Nutzer*innen und Konsument*innen

---

137 Zitiert nach: Rosen, Jay (2011): The People Formerly Known As the Audience, https://www.huffpost.com/entry/the-people-formerly-known_1_b_24113 [13.06.2022].

138 Gillmor, Dan (2004): The Former Audience Joins the Party. In: Ders.: We The Media. Grassroots Journalism By the People, For the People. O'Reilly Media. 136–157, hier 137, https://library.uniteddiversity.coop/Media_and_Free_Culture/We_the_Media.pdf [13.06.2022].

und verschwimmen zu einem *prosuming*,[139] einer Mischung aus Konsum und Produktion, die sich besonders gut im Web 2.0 beobachten lässt. Medienwissenschaftler Henry Jenkins und sein Team sprechen von einer »new participatory culture«[140], die kennzeichnet, dass ihre Mitglieder in besonders hohem Umfang involviert sind und sich mit politischen und/oder künstlerischen Beiträgen einbringen. Die Forscher*innen stellen diese Beobachtungen 2006 noch mit einem Fokus auf junge und jugendliche Internetnutzer*innen an, 15 Jahre später lässt sich diese Charakterisierung problemlos verallgemeinern – die Beteiligungsformen, die Jenkins und sein Team erarbeitet haben, sind weitverbreitete, interaktive, digitale Praktiken, die sich über unterschiedliche Kommunikationsmedien hinweg erstrecken und individuelle, communitybasierte Verhaltenscodes entwickelt haben. Auch wenn sich medienspezifische Unterschiede beobachten lassen, postulieren die Forscher*innen: »It matters what tools are available to a culture, but it matters more what that culture chooses to do with those tools.«[141] Die Entwicklung und der Aufschwung des Web 2.0 ermöglicht allen Internetnutzer*innen, Inhalte zu archivieren, zu bearbeiten, zu kommentieren und weiterzuverbreiten. Die Partizipationsformen, die sich dadurch ergeben, umfassen Weiterbildungs- und Kreativpraktiken ebenso wie gemeinschaftsbildende Prozesse und die demokratische Bildung.[142] Während sich im deutschen Diskurs vor allem die Wirtschaftswissenschaften mit dem Konzept unter Aspekten von Arbeit, Produktivität und Wertschöpfung auseinandersetzen, scheint es sinnvoll, sich auch in den digitalen Künsten mit dem digitalen Publikum als Prosumer*innen[143] und damit teilnehmende Audience (im Sinne von Zielgruppen) zu beschäftigen.

3.2.1 Zielgruppen

Die coronabedingte Phase der Schließung der analogen Theater ließ die Vermutung wachsen, dass durch die Digitalität neue Zielgruppen erreicht werden könnten. Hierzu passt folgendes Zitat: »Internet als offener Raum: Man musste kein Publikum davon überzeugen, den Weg quer durch die Stadt in ein Hinterhoftheater zu finden. Überhaupt war man nicht mehr eingesperrt in der eigenen Stadt, im Grunde wurde man ja von überall gesehen! Bielefeld! München! New York!«[144] Ganz so einfach verlief die »Verpflichtung« zum digitalisierten Theater dann aber nicht. Die Frage, ob Digitalität

139 Hellmann, Kai-Uwe (2010): Prosumer Revisited: Zur Aktualität einer Debatte. Eine Einführung. In: Blättel-Mink, Birgit/Ders. (Hg.): Prosumer Revisited: Zur Aktualität einer Debatte. VS Verlag. 13–48.

140 Henry Jenkins, Katie Clinton, Ravi Purushotma, Alice J. Robison, Margaret Weigel (2006): Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21th Century. The MacArthur Foundation, https://www.macfound.org/media/article_pdfs/jenkins_white_paper.pdf [13.06.2022].

141 Jenkins et al. (2006) : 8.

142 Ebd.

143 Jenkins, Henry (2006) : Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. New York/London.

144 Schreiber, Falk (2021): Bielefeld! München! New York! Während der Pandemie gingen die Theater ins Netz. Ohne zu wissen, was sie dort erwarten würde. In: Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.): Lernen aus dem Lockdown. Nachdenken über Freies Theater. 121–128, hier o. A.

neue Zielgruppen generiert, wurde größtenteils mit »Jein« beantwortet. Digitales Theater *hat* neues Publikum erschlossen, etwa im Falle eines*einer Projektorganisator*in, die während der Pandemie auf eine internationale Tour verzichtete und stattdessen eine Kooperation mit drei Hochschulen durchführte und eng mit den Studierenden zusammenarbeitete:

> Gerade künstlerische Arbeit lebt ja auch von dem Input, der zurückkommt. Hashtag Nähe zum Publikum. […] Vor allem die Ideen hätten wir vielleicht auch ohne NEUSTART KULTUR gehabt. Aber wir hätten ganz realistisch weder Geld [noch] die Manpower gehabt, das zu machen. (Projektorganisator*in 1: 15)

Ein*e Expert*in fragte hingegen kritisch zurück:

> Sind die Menschen, die man im Moment erreicht, die gleichen, die man vorher schon erreicht hätte? […] Im Endeffekt, glaube ich, haben wir all die Menschen abgeholt, die, wie gesagt, bereits diese [positive] Einstellung [zum digitalen Theater] mitgebracht haben […]. (externe*r Expert*in 1: 13)

Nach seiner*ihrer Ansicht hätte man also weniger Nichtbesucher*innen angesprochen, als vielmehr alle am digitalen Theater Interessierten gezielt mit einem Format erreicht. Die Mehrheit der externen Expert*innen konnte keine Beschreibung des digitalen Publikums anbieten:

> Ich finde es schwierig, tatsächlich etwas über das Publikum zu sagen. […] Ich glaube, die Digitalisierung […] erschafft ganz viele neue Zugänge, das ist super, […] Streaming oder so, das kann man sich dann von zuhause anschauen. Aber trotzdem produziert sie auch ganz viele Ausschlüsse […]. (externe*r Expert*in 3: 15)

Zudem werden selten spezifische Publikumsdaten erhoben: »Ich weiß nur, […] dass manchmal fünf verschiedene Länder in einer Vorstellung vereint sind. […] Frankreich, Portugal, Deutschland, Schweiz, Österreich.« (externe*r Expert*in 1: 31) Folglich orientieren sich die Expert*innen in ihrer Zielgruppenarbeit nicht an klassischen Diversitätskategorien wie Race, Class, Gender oder Alter. Ein*e Expert*in bemerkte, dass das digitale Theater nicht zwangsläufig ein junges Publikum anspricht – »wir sind ja alle online!« (externe*r Expert*in 7: 32). Vielmehr eint das digitale Publikum generationenübergreifende Einstellungen wie Neugierde, sodass eine zentrale Aufgabe der Zielgruppenarbeit ist, die Technologie möglichst barrierearm zu gestalten und vielfältige Zusatzformate anzubieten wie etwa Lesekreise oder Begegnungsformate.

Trotzdem umfasst die Zielgruppe nicht »alle«. Eine Trennlinie scheint durch die Kategorie Einkommen zu verlaufen – »der größte Anteil der Leute, die sich diese [VR-]Erfahrung kaufen, sind Menschen zwischen 40 und 60. Das ist ein klassisches Theaterpublikum, das nämlich affluent genug ist, um sich Sachen zu leisten« (externe*r Expert*in 7: 32). Des Weiteren scheint das Zielpublikum durch den Programmzuschnitt der klassischen Institutionen begrenzt zu sein – »Wo Kinder- und Jugendtheater aufhört und Erwachsenentheater anfängt, […] so zwischen 16 und 20, 21 [Jahren], ist es doch schon sehr dünn, wen man da erreicht« (externe*r Expert*in 8: 36) – oder durch ihren jeweiligen Berufsstand. Man würde keine Personen erreichen, die »normale Berufe, Ausbildungsberufe [haben], Abitur machen, die in dieser Gesellschaft an einem anderen Punkt stehen,

sich mit anderen Sachen beschäftigen müssen« (externe*r Expert*in 8: 36). Studierende würden hingegen häufig ins Theater gehen. Zudem äußerten mehrere Expert*innen die Vermutung, dass das Publikum sich an Institutionen orientiere, was dazu führe, dass »das Publikum, das sehr stark in dem hochkulturellen Bereich unterwegs ist, vielleicht nicht unbedingt den Zugang in die freie Szene schafft« (externe*r Expert*in 5: 47), weswegen man die Zusammenarbeit zwischen freien Gruppen und festen Häusern schätze.

Ein Zuschnitt des erreichten digitalen Publikums scheint sich aktuell aus konkreten Ressourcen wie verfügbarer Zeit und Einkommen zu ergeben sowie fluiden Potenzialen wie Interesse an digitalen Formaten und einer damit zusammenhängenden Neugier. Zudem vermuteten Expert*innen, dass das Wissen über viele künstlerische Arbeiten gar nicht vorhanden sei, sodass das Desinteresse mancher Nichtbesucher*innen auch auf einem Informationsdefizit beruhe. Neben Freund*innen und Kolleg*innen, die mit den Theatermacher*innen persönlich bekannt sind, macht auch ein Fachpublikum einen wesentlichen Teil des Publikum aus; beispielsweise sagte ein*e Expert*in, die eigene Performance-Kompanie, bestehend aus Personen mit unterschiedlichen Körperlichkeiten, würde natürlich auch Personen aus dem »Disability-Arts-Kontext« erreichen, »weil wir auch Teil davon sind« (externe*r Expert*in 8: 34). Das, was der*die Expert*in hier als »Kontext« beschreibt, kann ebenfalls als »Community of Interest« klassifiziert werden, als Gemeinschaft, die Interessen und Ziele teilt und Letztere mit gemeinsamen Aktivitäten verfolgt. Mitglieder einer »Community of Interest« bilden, wie bereits in Kapitel 2.3.2 dargestellt, in der Regel eine gemeinsame Sprache aus, auch wenn sie unterschiedliche und auch widersprechende Perspektiven einnehmen können und vielfältige Formen der Beteiligung entwickeln.[145] Ein*e Expert*in beschrieb digitale »Communitys of Interest« mit dem Begriff »Blasenbildung«[146] (externe*r Expert*in 4: 38): Die Grenzen dieser Gemeinschaften, innerhalb der Beziehungen der Mitglieder untereinander entstehen, sind in der Regel klar umrissen. »Das muss aber auch gar nicht schlimm sein, weil […] so Konzentration […], Vertrauen […], [ein] Schutzraum möglich ist« (externe*r Expert*in 4: 38). Gerade digitale Communitys haben sehr spezifische Interessen, zu denen sie sich austauschen. Trotzdem sei es virulent, so ein*e Expert*in, festzustellen, dass im Internet nicht »alle« zusehen:

> Das Feld der Darstellenden Künste kommt erst langsam an den Punkt, wo es überhaupt feststellt, dass es keine Allgemeingültigkeit hat. Und erst wenn das stattgefunden hat, kann eine Entscheidung stattfinden, etwas Bestimmtes zu machen. Und erst, wenn diese Entscheidung getroffen ist, schließe ich etwas anderes aus. Dementsprechend

145 Vgl. bspw. Fischer (2001): 4.

146 Der*die Expert*in verweist mit der Kurzform »Blase« auf die im englischen Diskurs geläufigere Bezeichnung »Filter Bubble«, die Eli Pariser 2011 prägte (The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You. Penguin Publishing). Als Filterblase beschreibt man den Effekt, den Algorithmen auf die Inhalte haben, die User*innen in sozialen Netzwerken angezeigt werden; dort werden nicht alle verfügbaren Inhalte angezeigt. Stattdessen treffen die Algorithmen für die User*innen eine Auswahl – nach Variablen wie (persönlicher) Interaktionsfrequenz, Likeverhalten usw. Bei Suchmaschinen bestimmen sie ebenfalls die Reihenfolge der Ergebnisse. Die Sortierungskriterien der Algorithmen sind in der Regel nicht bekannt.

> hat man gerade so das Gefühl: Niemand wird ausgeschlossen! Weil: Alle könnten ja kommen. Weil: Es geht ja um den Menschen an sich […]. (externe*r Expert*in 2: 40)

Nach Ansicht des*der Expert*in entstehen so zwei Probleme: Zunächst wird verschleiert, dass »der Mensch an sich« aus einer *weißen*, cis-männlichen, heterosexuellen, eurozentrischen Perspektive gedacht wird und dass der scheinbare universelle Theaterstoff durchaus sehr zielgruppenspezifisch ist. Die weitere Folge ist, dass gar keine Entscheidungen getroffen werden, um andere Zielgruppen zu erreichen. Diese Personen würden eine ähnlich spezifische Ansprache benötigen. Ein*e Expert*in beschrieb beispielhaft Zielgruppen, die eine bestimmte Institution ansprechen würde, als »100 hippe Israelis […], die Expats[147] in Berlin sind und ihr hippes, queeres Ding [machen]«, oder »zwölf Philosoph*innen, die dann ihre Thermoskannen rausholen und fünf Stunden über Wittgenstein diskutieren« (externe*r Expert*in 4: 44). In ihrer Arbeit wäre es weniger relevant, auf Zuschauer*innenzahlen zu achten, sondern sich sehr genau mit den Personen zu beschäftigen, die man erreichen wolle: »Das ist für mich mehr Audience Development, sozusagen punktgenauer zu arbeiten« (externe*r Expert*in 4: 44). Eine Entwicklung der letzten Jahre sei aber auch gewesen, dass die Publikumszahlen angestiegen seien.

Die Projektorganisator*innen scheinen in der Pandemie einen ähnlichen Ansatz verfolgt zu haben: Berichtet wurde von Audience-Development-Formaten und Workshops, in denen mit Studierenden, Menschen mit Fluchterfahrungen, Jugendlichen, Patient*innen eines Krankenhauses und Kindern zusammen an Projekten gearbeitet wurde. Darüber hinaus zeigte sich auch hier, dass kein*e Projektorganisator*in sagte, man erreiche genau das Publikum, das man erreichen wolle. Manchmal herrschte Unklarheit, »was eigentlich unser genaues Zielpublikum ist, [das] gibt es gerade eigentlich so gar nicht« (Projektorganisator*in 3: 49), andere berichteten, dass sie ein »sehr spezielles, kunstaffines Publikum aus einer bestimmten Kunstszene-Richtung« (Projektorganisator*in 4: 73) erreichen würden, die »Friends-, Family-, Art-Bubble« (Projektorganisator*in 5: 58). Instrumente, die die Projektorganisator*innen hinsichtlich ihrer Zielgruppenarbeit entwickelt haben, beziehen sich vor allem auf die Theaterarbeit außerhalb des vermeintlich Digitalen: Man habe persönliche Einladungen in Briefkästen verteilt, zu Eins-zu-Eins-Gesprächen und Gratisessen eingeladen, Studierende durch niedrige Ticketpreise angesprochen oder Inszenierungen an öffentlichen Plätzen organisiert, um ein Laufpublikum zu erreichen. Zwei Projektorganisator*innen berichteten von Formatveränderungen, indem sie ein Extraprogramm für Eltern und Kinder entwickelt haben und zu ihren Veranstaltungen themenspezifische Expert*innen eingeladen hätten. Dabei scheint bei allen Aktivitäten der Konsens zu sein, dass diese Programme langfristig angelegt werden müssen, um die Zielgruppe(n) kennenzulernen und Vertrauen zu schaffen, »zu beweisen, dass man die Leute nicht als Token ausnutzt« (Projektorganisator*in 6: 39), die das eigene Image aufwerten sollen. Grundsätzlich hat keine*r der Befragten berichten können, dass man in der Pandemie durch die digitalen Möglichkeiten im großen Stil ein neues Publikum erschlossen habe.

---

147 Kurzform für Expatriate, eine Person, die für längere Zeit beruflich ins Ausland geschickt wurde, vgl. Bolten, Jürgen (2007): Einführung in die interkulturelle Wirtschaftskommunikation. Vandenhoeck & Ruprecht. 203–205.

3.2.2 Zugangsbarrieren und Ausschlüsse

Neben dem Ansatz, spezielle »Communitys of Interest« anzusprechen, äußerte aber auch ein*e Projektorganisator*in den Wunsch, bestimmte »Gruppenstrukturen […] zu sprengen. [Damit] es halt nicht mehr ein Programm für eine bestimmte Gruppe ist, sondern […] für ganz unterschiedliche Menschen interessant wird« (Projektorganisator*in 4: 109) – beispielsweise für Eltern und ihre Kinder. Diese Sichtweise wurde aber längst nicht von allen geteilt. Eine Gegenposition nahm ein*e andere*r Projektorganisator*in ein:

> Das Theater ist nicht der Ort für die *low social levels*. Leider. Wir haben die verschiedensten Ansätze gehabt, wo wir dann auch extra Leute aus dem Flüchtlingsheim eingeladen haben, wir hatten Gespräche nur für sie danach. Die kommen einmal, aber dann kommen sie auch nicht mehr. […] Die haben andere Probleme. (Projektorganisator*in 2: 25)

Beide Aussagen verweisen auf die Ränder des Teilhabediskurses, der unter anderem in der Kunstpädagogik geführt wird und sich mit diesen Fragen zuspitzen lässt: Müssen *alle* teilhaben? Müssen *alle* ins Theater kommen? Eine verkürzte Antwort – und für mehr wird an dieser Stelle kein Platz sein – lautet: Es muss versucht werden. »Als Identifizierungskategorie dient Kultur immer wieder dazu, andere in eine Identität einzuschließen, sie zu erfassen durch eine Wissensbildung, die mit Kultur einen Erklärungsbegriff für gesellschaftliche Unterscheidungslinien findet.«[148] Wenn erkennbar wird, dass Theater grundsätzlich unpassend für ganze Gesellschaftsgruppen zu sein scheint – und das stellt der*die Projektorganisator*in in seiner*ihrer Aussage fest –, wird durch den Besuch, oder eben Nicht-Besuch, der Kultureinrichtung eine Differenzkategorie manifestiert: »Wir«, das sind die, die ins Theater gehen. Die »anderen«, das sind diejenigen, die nicht gehen. Diese Differenz verbleibt nicht bei dieser Feststellung, sondern bildet zu allen habituell geprägten Werten, die wir der Kultur und der Auseinandersetzung mit ihr zuschreiben – Schöngeist, Bildung, Kreativität, Demokratie, Aufklärung –, das ungebildete, grobschlächtige Pendant. Insofern bedeutet der Nichtbesuch einer oder mehrerer gesellschaftlicher *Gruppen* nicht nur, dass deren Steuergelder für die öffentliche Förderung von Projekten und Einrichtungen verwendet werden, von denen sie nicht profitieren. Vielmehr legitimiert die Markierung als »andere« soziale Ungleichheiten sowie Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu ihrem Nachteil. Mit der Duldung des Umstandes, dass die Darstellenden Künste ein Luxus für besser gestellte Personen der Gesellschaft sind, reproduziert sich eine Dominanz politischer, sozialer und ökonomischer Hierarchien auf unauffällige Weise,[149] indem

> diese institutionalisierten Formen des Engagements über die Dominanz bestimmter Formen der Kommunikation, Interaktion und Thematisierung von Anliegen als Aus-

148 Messerschmidt, Astrid (2008): Pädagogische Beanspruchungen von Kultur in der Migrationsgesellschaft. Bildungsprozesse zwischen Kulturalisierung und Kulturkritik. In: Zeitschrift für Pädagogik 54 (1). 5–17, hier 14.

149 Rommelspacher, Birgit (1995): Dominanzkultur. Texte zur Fremdheit und Macht. Orlando Frauenverlag. 26, https://www.pedocs.de/volltexte/2011/4332/pdf/ZfPaed_2008_1_Messerschmidt_Kultur_Migrationsgesellschaft_D_A.pdf [13.06.2022].

> schließungsmechanismus gegenüber Menschen wirken können, die in Bezug auf den Zugang zu sozialen Gütern und Positionen ohnehin schlechter gestellt sind (Munsch 2005). Diese Menschen finden sich mit ihren Anliegen dort nicht wieder, können also keine biografische Passung herstellen, sodass Partizipation möglicherweise zu einem weiteren »Ort des Ausschlusses« wird (ebd.: 77).[150]

Eine nachhaltige Arbeit an der Erreichung neuer Zielgruppen würde grundlegende Transformationen der Darstellenden Künste voraussetzen: Um Publikumsgruppen zu adressieren, die bis dato den Eindruck gewonnen haben, dass es keine Überschneidung zwischen dem Theater und ihrer Lebensrealität gibt, braucht es mehr als ein oder zwei Sonderprojekte. In den Gesprächen mit den Projektorganisator*innen und externen Expert*innen tauchten sehr alltägliche Zugangsbarrieren auf, etwa die Zeiträume, die für Kooperationsprojekte angedacht sind: »Die Frauen arbeiten in der Nordstadt […], haben eine ganz andere Arbeitsrealität als wir freiberuflichen Akademiker*innen« (Projektorganisator*in 6: 39). Man müsste also sehr grundsätzlich hinterfragen, von wem und nach welchen Vorgaben diese Projekte konzipiert werden. In digitalen Arbeitskontexten wurden zudem Zugang zu Endgeräten, technisches Vorwissen, digitale »Selbstverständlichkeiten« wie E-Mail-Adressen sowie stabile Internetverbindungen benannt. Weitere Ausschlussmechanismen sind z.B. Habitus – »Theater ist ja […] mit einem bestimmten Bildungsniveau verknüpft« (externe*r Expert*in 3: 43) –, die Sprache oder fehlende Übersetzungen und Übertitelungen, Eintrittspreise, Sozialisation oder fehlender Kontakt zwischen Schulen und Theatern sowie ein Mangel an »Relaxed Performances«.[151] Es ist zu vermuten, dass noch viel mehr Barrieren existieren. Die Bedürfnisse, die Menschen mit Behinderung haben, wurden immer noch nicht systematisch untersucht:

> Es gibt keine Daten dazu, welche Anforderungen Menschen mit psychischen Erkrankungen, Autist*innen oder Personen mit Demenz oder kognitiven Einschränkungen haben. Der bisherige Ansatz ist, dass bestenfalls alle zwei Jahre eine quantitative Forschung betrieben wird, in der anwesende Besucher*innen summarisch gefragt werden, wie sie die Barrierefreiheit beurteilen. Damit kann man natürlich nicht den Kern des Problems angehen.[152]

Um diese Zugangsbarrieren abzubauen, geht es weniger um ein »Macht mal da hinten so, und stört mal hier nicht den Dingens« (externe*r Expert*in 7: 34), sondern um die

---

150 Von Schwanenflügel, Larissa/Walther, Andreas (2013/2012): Partizipation und Teilhabe. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE, https://www.kubi-online.de/artikel/partizipation-teilhabe [13.06.2022].

151 Für einen ausführlichen Leitfaden vgl. Huth, Caroline/Rieger, Anne (2021): Relaxed Performances. Ein Orientierungspapier, https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/relaxed-performances [13.06.2022].

152 Bendzuck, Gerlinde (2021): Ich möchte gleichberechtigt und selbstständig das kulturelle Angebot nutzen können. In: Karpa, Jonas (Hg.): Behinderung im Spielplan. Zugänge in den Kulturbetrieb. 16–21, hier 20, https://diversity-arts-culture.berlin/magazin-und-publikationen/publikation-behinderung-im-spielplan [13.06.2022].

Frage, wie Technologie zur Integration unterschiedlicher Anforderungen eine ästhetische Zugänglichkeit bieten kann und auf eine Weise genutzt werden kann, bei der sich die Personen wertgeschätzt und eingeladen fühlen. Integration hat nicht nur eine technische, sondern auch eine inhaltliche Dimension: »Ich habe […] eine tolle Lesung, und ich hole einen Gebärdensprachdolmetscher dazu – trotzdem kommen nicht 50 Taube. Warum? Ist doch jetzt alles barrierefrei! Aber so funktioniert es halt nicht.« (externe*r Expert*in 4: 42) Ein zentraler Ansatz scheint der Abbau von kanonischen Erzählmustern und Inhalten zu sein – eine Erweiterung des sogenannten Allgemeinen, »der Mensch an sich, der meistens ein Mann ist« (externe*r Expert*in 2: 40). Weiterhin gilt es, neue Bilder zu finden und neue Zugänge zu schaffen: »Ich glaube einfach, dass Kunstinteresse kein Grundzustand von Menschen ist. Dass man entweder durch Erziehung dazu gebracht wird oder dass man irgendwann ein Initialerlebnis hat […]. Gerade bei avantgardistischer Kunst ist das einfach ein weiter Schritt.« (externe*r Expert*in 8: 38) Neben der Umorganisation von Produktionsstrukturen zu einem offenen Plattformformat, das auch die zuvor geforderten Initiationserlebnisse schaffen könnte, benötigt der digitale Barriereabbau auch einen transparenten Austausch über gescheiterte Formate. Hier liegt der Spielball aufseiten der Kulturverwaltung, die nach Projektende andere oder ergänzende Formen zum klassischen Abschlussbericht entwickeln könnte, welche genauere Auswertung und Evaluation erlauben, sodass auch nachfolgende Projekte von den Erfahrungen profitieren. Auch hier ist zentral, dass sich die Beteiligten Raum für Enttäuschung und gescheiterte Vorhaben zugestehen und »wir da nichts beschönigen [und] am Ende einen Antrag schreiben: ›[…] Danke fürs Geld. War alles supi‹ « (Projektorganisator*in 6: 39).

3.2.3 Bedürfnisse

Grundsätzlich scheint es um das Spannungsverhältnis zwischen bekannten Inhalten und Ästhetiken des Fremden zu gehen sowie um die Frage: »[W]as nimmt das Gegenüber als jetzt relevant [wahr]? Was seiner Zeit und seiner Aufmerksamkeit würdig?« (Projektorganisator*in 1: 33) Eine Antwort darauf könnte sich in den Games-Studies finden. Die zentrale Herausforderung der (Computer-)Spiele liegt darin, die richtige Balance zwischen Herausforderung und Überforderung zu finden, um zum Mitmachen, zum Mitspielen zu animieren. In der Nutzung dieser vielfältigen, fiktionalisierbaren Räume zeigt sich zudem in vielerlei Hinsicht die Relevanz von Gaming-Ästhetiken[153], die nicht nur eine neue Formensprache entwickeln, sondern auch innovative Interaktionsmöglichkeiten anbieten. Das passiert etwa dadurch, dass das Publikum die Handlung beeinflussen kann, indem es aus unterschiedlichen Optionen wählt. Dieses Vorgehen wäre kombinierbar mit der Machart von Multiplayer-Rollenspielen, die es ermöglichen, dass viele User*innen global in unterschiedlichen Rollen das gleiche Spiel spielen. Zentral in den allermeisten Games ist die Immersion, die die Spieler*innen zum Weiterspielen anregen will. Mit der Übernahme der genannten Elemente findet auch

---

153 Vgl. für eine ausführlichere Auseinandersetzung z.B.: Feige, Julian M. (2015); Ackermann, Judith (2016): Phänomen Let's Play-Video. Entstehung, Ästhetik, Aneignung und Faszination aufgezeichneten Computerspielhandelns. Springer VS; die Gesprächsrunde »Gaming & Escaping – Die neue Lust am Spiel (ON/LIVE 2019)« mit Dr. Stefanie Husel, Dennis Palmen, machina eX. Moderation Klaas Werner, https://www.youtube.com/watch?v=PQf8ifwv-Dg [13.06.2022].

dieser Effekt immer stärker Einzug in die Kunstproduktionen mit der Folge, dass auch die Rolle des*der Zuschauer*in sich verändert. Die Game-Designerin Tracy Fullerton beschreibt die Formel zum Mitspielenwollen wie folgt:

> [G]ames created conflict that the players had to work to resolve in their own favor. This conflict challenges the players, creating tension as they work to resolve problems and varying levels of achievement or frustration. Increasing the challenge as the game goes on can cause a rising sense of tension, or, if the challenge is too great, it can cause frustration. Alternatively, if the challenge level remains flat or goes down, players might feel that they have mastered the game and move on. Balancing these emotional responses to the amount of challenge in a game is a key consideration for keeping the player engaged with the game.[154]

Das Bedürfnis, nicht mehr als bewegungs- und gesichtslose Masse bespielt zu werden, sondern mitzugestalten, beobachten auch die Theaterpädagogin Irina-Simona Barca und ihr Team:

> Das sogenannte Mitmach-Theater wird leider immer noch zu häufig verunglimpft. Dabei wird übersehen, dass sich mit fortschreitender Digitalisierung das Verhältnis zwischen Künstler*in und Publikum radikal verändert hat. Wird die Rolle der Zuschauer*innen häufig als passiv wahrgenommen, so muss man heute mit dem Journalisten Jay Rosen von »People Formerly Known as the Audience« sprechen, zu deren Erleben ein hohes Maß an Engagement, Involviertsein und damit auch Verantwortung gehört.[155]

Während die Autor*innen die visionären Interaktionsstrategien im Kinder- und Jugendtheater verorten,[156] sahen die Forschungsteilnehmer*innen die Involvierung des Publikums vor allem in der gemeinsamen Erarbeitung der künstlerischen Arbeiten und in anschließenden Gesprächsformaten. Gerade Arbeit mit Publikum braucht aber Zeit und Geduld, sodass es zentral ist, diese Formate zu verstetigen und Kommunikations- und Interaktionsformen für und mit unterschiedlichen Personengruppen über die Theatermitarbeiter*innenschaft hinaus zu entwickeln, um sicherzustellen, dass vielfältige Expertisen und Perspektiven kollektiv am Prozess Theater beteiligt werden. Versucht man die Kommunikation zwischen Publikum und Institution zu verstärken, bedeutet dies vor allem: die Beziehung zum Publikum als Aushandlungsprozess zu begreifen,

> zwischen dem, was angeboten wird, und dem, wie das angenommen wird. Und deswegen macht es meines Erachtens nach Sinn, […] viele verschiedene Angebote zu machen, oder auch Dinge auszuprobieren und sehr transparent im Ausprobieren zu sein, weil

154 Fullerton, Tracy (2018): Game Design Workshop. A Playcentric Approach to Creating Innovative Games. CRC Press. 39. Diese Ausführungen lassen sich auch an Flow-Theorien anschließen, vgl. etwa Mihaly Csikszentmihalyi (2010 [1975]): Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen. 11. Auflage. Klett Cotta.

155 Barca et al. (2020): 6.

156 Biedermann, Hannah/Weymann, Christopher/Eschment, Jane (2020): Zuschauerräume hacken. Kinder- und Jugendtheater als radikales Forschungstheater, Podcastfolge https://soundcloud.com/fft-duesseldorf/sets/fft-podcast?si=925e9f8948bd4f3387c4e846bba88a65 [13.06.2022].

> jetzt niemand weiß, wie es geht. Weil auch niemand wissen kann, wie es geht. Weil es ein Hin und Her ist, um gemeinsam herauszufinden, wie es gehen soll. (externe*r Expert*in 2: 12)

Während die Projektorganisator*innen Anbieter wie Netflix oder Amazon als ästhetische Konkurrenz betrachten, die die Sehgewohnheiten und Ansprüche ihres Publikums in einer Weise verändern, die den Zuschauer*innen alle theatralen, digitalen Darstellungen als »minderwertig« erscheinen lassen, vertreten die externen Expert*innen den Ansatz, die künstlerischen Aktivitäten eben nicht mit erfolgreichen Serienproduktionen zu messen, sondern »andere Ansätze zu suchen, als einfach nur mitspielen zu wollen in dem großen medialen Spiel« (externe*r Expert*in 4: 12). Noch würde man das veränderte Rezeptionsverhalten, die neuen Sehgewohnheiten noch gar nicht richtig kennen.

> Wenn wir außerhalb des Kulturbereichs schauen […], dann haben wir das Gefühl, dass die Aufmerksamkeitsspanne extrem nach unten gegangen ist. Gleichzeitig sehen wir, dass [Anbieter] wie Netflix oder Amazon Prime oder auch Vimeo sehr gut dastehen mit Dramaturgien, die unendlich lange gehen […]. Das ist das Gegenteil der Fünf-Sekunden-Katzenvideo-Aufmerksamkeitsspanne […]. (externe*r Expert*in 2: 26)

Die daran anknüpfende scheinbar widersprüchliche Beobachtung – es gibt sehr lange und sehr kurze Aufmerksamkeitsspannen – scheint vor allem ein Hinweis darauf zu sein, dass es in Bezug auf Rezeptionsweisen des Digitalen an Informationen mangelt. Es gibt nur wenige Untersuchungen, etwa die der Theaterwissenschaftlerin Katharina Rost[157], die sich mit der Vielfalt von auditiven Aufmerksamkeiten im analogen Gegenwartstheater auseinandergesetzt hat. Aus diesem Grund ist es notwendig, die Pluralität und Komplexität digitaler Aufmerksamkeiten weiter zu erforschen. Dieser Prozess sollte praxisnah gestaltet werden, die Beobachtungen der Forschungsteilnehmer*innen aufgreifen und diese in iterativen Prozessen gemeinsam mit dem Publikum testen. Hierbei sollten verschiedene Rezeptionsweisen berücksichtigt werden. Konkrete Formathinweise für eine derartige Auseinandersetzung könnten etwa die Verwendung von Pausen sein, um die visuelle Konzentration auf den Bildschirm zugänglich zu gestalten, oder konkrete Interaktionsformate mit den Zuschauer*innen wie die Möglichkeit, SMS an die Performer*innen zu senden. Als übergeordnetes Bedürfnis des Publikums wurde seitens der Interviewpartner*innen die Sicherheit genannt, sich während der Performance nicht dumm zu fühlen, darauf vertrauen zu können, dass das Theater ein Schutzraum ist, sich als Zuschauer*innen ernst genommen zu fühlen und nicht nur Augenzeug*innen »der großen Kunst, des großen Intendanten« (externe*r Expert*in 4: 46) zu sein. Dabei wurde immer wieder darauf hingewiesen, »dass das Publikum ein Bedürfnis [nach] Gemeinschaft, [nach einem] Gemeinschaftsgefühl hat. [I]n die Chats zu schreiben oder danach zu klatschen, das empfinde ich schon als […] großes Bedürfnis des Publikums. Also sich trotz der räumlichen Entfernung zugehörig zu fühlen.« (externe*r Expert*in 8: 30)

157 Rost, Katharina (2017): Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance. transcript Verlag.

Dieses Gemeinschaftsgefühl könnte durch den Aufbau geteilter Wissensbestände hergestellt werden, die ein gemeinsames Weltbild stabilisieren. Ein*e Expert*in zog als Beispiel die US-amerikanische AMC-Serie *The Walking Dead*[158] heran, die über elf Staffeln hinweg von unterschiedlichsten Zuschauer*innen verfolgt wurde und über diesen Zeitraum einen Wissensbestand über die fiktive Welt der Serie, einzelne Charaktere, unterschiedliche Erzählstränge und Hintergrundinformationen herstellte. Die Zugehörigkeit zu dieser mit fiktiven Mitteln erzeugten Welt ermöglicht es, einen Diskurs über unterschiedliche Interpretationen zu führen: »Ich kann Einschätzungen abgeben und andere Leute können auch Einschätzungen abgeben. Und dadurch habe ich die Möglichkeit, die Welt zu konzipieren mit einer anderen Person über eine Art ›Boundary Object‹, das ein kulturelles Produkt ist.« (externe*r Expert*in 2: 26)

Das Konzept der »Boundary Objects« stammt von den Soziolog*innen Susan Leigh Star und James Griesemer. Ein »Boundary Object« oder Grenzobjekt zeichnet sich durch interpretative Flexibilität aus, es kann also unterschiedliche Bedeutungen für unterschiedliche Gruppen annehmen: Für manche Personen ist *The Walking Dead* eine unterhaltsame Abendserie, die sie von den Anstrengungen des Tages ablenkt, für andere ist sie eine große Parabel über die Auswirkungen des gegenwärtigen Kapitalismus, der systematisch alle Hoffnungen auf Erlösung zerstört. Als »Boundary Object« ermöglicht die Serie, trotz mangelndem interpretativem Konsens, die Kommunikation zwischen verschiedenen Zuschauer*innengruppen: beispielsweise in entsprechenden Videospielen, Foren, sozialen Netzwerken oder Podcasts. Das Grenzobjekt beschreibt einen gemeinsamen Raum, der durch gemeinsame Handlungen Materialität erhält.[159]

> Grenzobjekte sind Objekte, die plastisch genug sind, um sich den lokalen Bedürfnissen und Beschränkungen mehrerer sie nutzender Parteien anzupassen. Sie bleiben dabei robust genug zur Bewahrung einer gemeinsamen Identität an allen Orten. Grenzobjekte sind schwach strukturiert in der gemeinsamen Verwendung und werden stark strukturiert in der individuellen Verwendung. Diese Objekte können abstrakt oder konkret sein. Sie haben verschiedene Bedeutungen in unterschiedlichen sozialen Welten, aber ihre Struktur ist für mehr als eine Welt gemeinsam genug, damit sie als Mittel der Übersetzung erkennbar sind. Die Erzeugung und das Management von Grenzobjekten stellen einen entscheidenden Prozess dar, um in sich überschneidenden sozialen Welten Kohärenz zu entwickeln und aufrechtzuerhalten.[160]

In Anlehnung an die Beobachtung des*der Expert*in, dass eine Fernsehserie ein Grenzobjekt sein kann, gilt es genauer zu untersuchen, ob nicht auch digitales Theater Formate

158 Vgl. https://www.amc.com/twdu/the-walking-dead [18.10.2021].

159 Vgl. Star, Susan Leigh (2017): Dies ist kein Grenzobjekt. Reflexionen über den Ursprung eines Konzepts (2010). In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hg.): Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung. transcript Verlag. 213–228, hier 213ff., https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/e6/0d/c5/oa9783839431269XUCbaY4RA97Xm.pdf [13.06.2022].

160 Star, Susan/Griesemer, James R. (2017): Institutionelle Ökologie, ›Übersetzungen‹ und Grenzobjekte. Amateure und Professionelle im Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley, 1907–39 (1989). In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hg.): Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung. transcript Verlag. 81–115, hier 87, https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/e6/0d/c5/oa9783839431269XUCbaY4RA97Xm.pdf [13.06.2022].

entwickeln kann, die vergleichbare Potenziale aufbauen. Dafür wäre ein wichtiger erster Schritt, die erforderte digitale Kompetenz und das technische Selbstvertrauen der Zuschauer*innen zu stärken, etwa mit Playtests[161], die überprüfen, an welchen Stellen Hürden und Herausforderungen entstehen, die nicht allein gelöst werden können, oder mit technischen Einführungen und Zusatzveranstaltungen. Auch diese Formate müssen gemeinsam mit dem Publikum entwickelt werden. Manchmal betrachteten die Projektorganisator*innen ihr Publikum vorwurfsvoll: »[…] Es gibt auch viele Zuschauer*innen, die einfach nur dann kommen würden, wenn sie nichts zahlen sollen. Das bedeutet, sie übernehmen keine Verantwortung für ein Theater oder für die Kunst; wenn alles umsonst ist, geht es irgendwann auch nicht mehr.« (Projektorganisator*in 2: 29) Ebenso sehen die externen Expert*innen noch sehr hohe Eintrittsbarrieren und verorten die Verantwortung zunächst bei den Institutionen und den Produktionen:

> Diese Einladungskultur, die kommt erst so langsam; dass man rausgeht und sagt: »Kommt rein. Wir machen das für euch und mit euch.« Das kann man gleich von vornherein so gestalten! Es muss so gestaltet werden, ansonsten programmiert man völlig am eigenen Publikum vorbei! (externe*r Expert*in 7: 32)

Es wird deutlich, dass die Darstellenden Künste sich nur dann nachhaltig und erfolgreich verändern können, wenn sie mit ihrem Publikum zusammenarbeiten. Um auf zentrale gesellschaftliche Verhandlungen zu reagieren, empfahl ein*e Expert*in »langfristige, große Fantasiewelten zu bauen, damit Menschen sich mit diesen Weltentwürfen auseinandersetzen und sich darüber austauschen können, wie die eigene Welt denn eigentlich aussehen sollte.« (externe*r Expert*in 2: 26) Aktuell würde man keine Veränderungen im Publikum beobachten können, weil gar keine Formate angeboten würden, in der das Publikum zu Wort käme.

4. Kulturpolitisches Fazit

Infolge der Coronakrise hat sich der kulturpolitische Diskurs über die Ausgestaltung der Kulturförderung und die nötige Verteilungsgerechtigkeit deutlich intensiviert. Aufgrund der pandemiebedingt noch deutlicher hervortretenden sozioökonomischen Ungleichheiten stehen zunehmend Themen wie die Reformierung der Sozialversicherungsleistungen auf der kulturpolitischen Agenda. Gleichzeitig gibt es eine Debatte über den Status quo der digitalen Transformation im Kulturbereich. Zwar versuchten viele Künstler*innen während der Pandemie, ihr Publikum durch neue digitale Veranstaltungs- oder Vermittlungsformate zu erreichen. Wie unsere Studie zeigt, hatten diese Programme allerdings vielfach den Charakter von Abfilmen, Streaming oder

161 Ein Playtest ist ein Probendurchlauf in der Vorproduktion. Übernommen wurde der Begriff aus der Spielbranche, in der Nutzer*innen das Produkt vor seiner Veröffentlichung auf Fehler in Handlung, Design, Programmierung usw. überprüfen. Vgl. für den Theaterbereich: Hädecke, Robin (2020): »Arbeitsbericht: machina eX: Von Gafferband und Gespenstern – Spiel und Spuk in der Zustandsmaschine. Improvisieren, Programmieren und Ausprobieren spielerischer Atmosphären bei machine eX«. In: Otto, Ulf (Hg.): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Alexander Verlag Berlin. 87–116.

Orientierung an analogen Formaten, die in der Digitalität »nachgebaut« werden. Neben inhaltlichen und formalen digitalen Arbeitserfahrungen fehlte es häufig an technischen Voraussetzungen oder handwerklichen Kompetenzen. An dieser Stelle offenbart sich ein Infrastrukturdefizit, das eine Anpassung der förderpolitischen Rahmenbedingungen notwendig macht. Es braucht mehr finanzielle Mittel für die Verbesserung von Infrastrukturen – etwa durch den Ankauf von Technik, den Aufbau von Kompetenzen und die gezielte Kooperation mit externen Expertisen.

Die coronabedingten Förderprogramme, die hauptsächlich zur Verbesserung der finanziellen Situation von Künstler*innen dienen sollten, setzten hier durchaus wichtige Impulse. Viele der von Bund und Ländern aufgesetzten Maßnahmen unterstütz(t)en (teils indirekt) die digitale Publikumserreichung, etwa durch die Förderung neuer digitaler Inhalte, den Ankauf von Technologien und den Wissenserwerb. Allerdings waren die Mittelansätze für dieses Feld im Verhältnis zu den Gesamtausgaben der Coronaprogramme eher gering. Allein die NEUSTART-Programme des Bundes – aus denen auch der #TakeThat-Topf des *Fonds Darstellende Künste* hervorgegangen ist – hatten Volumen von mehr als zwei Milliarden Euro. Davon gingen letztlich aber nur wenige Mittel direkt in den Bereich des Digitalen, etwa durch das Programm *Kultur.Gemeinschaften* der Kulturstiftung des Bundes oder das Programm AUTONOM des *Fonds Darstellende Künste*.[162] Es stellt sich also nach wie vor die Frage, wie Infrastrukturdefizite langfristig abgemildert werden können. Im Zusammenhang mit derartigen Themen kommt es immer wieder zur Auseinandersetzung über die zukünftige Rolle des Bundes in Bezug auf die bundesdeutsche Kulturpolitik, dessen wachsendes Engagement im Hinblick auf die Kulturhoheit der Länder problematisch gesehen wird. Jedoch wird zugleich deutlich, dass der Bund durch eine Neuakzentuierung der Förderungen wichtige Impulse in Transformations- und damit Strukturentwicklungsfragen setzen kann.

4.1 Neuausrichtung der Kulturförderung

Zum Kernproblem der digitalen Transformation des Kulturbereichs gehört die Tatsache, dass die technischen Infrastrukturen für digitale Projekte oftmals nicht in ausreichendem Maße vorhanden sind. Dieses Defizit betrifft sicherlich nicht nur das Feld der Kultur, sondern durchzieht alle Politikbereiche gleichermaßen. In Bezug auf den Status quo digitaler Infrastrukturen ist Deutschland im europäischen Vergleich eher im hinteren Mittelfeld anzutreffen.[163] Es mangelt aus Sicht der Studienergebnisse nicht nur an Finanzmitteln, sondern auch an der Vorgabe nicht-inhaltlicher Entwicklungsziele aus der Kulturpolitik. Demnach braucht es groß angelegte Infrastrukturprojekte, um dem notwendigen Wandel gerecht werden zu können. Das System der Kultur kann sich

162 Die Informationen zu dem Programm *Kultur.Gemeinschaften* können auf der Webseite abgerufen werden: https://www.kulturgemeinschaften.de/ [10.11.2021]; Informationen zum Programm AUTONOM sind hier zu finden: https://www.fonds-daku.de/sonderprogramm-autonom/ [20.02.2022].

163 Details dazu finden sich im aktuellen DESI (Digital Economy and Society Index) für das Jahr 2021, der hier abgerufen werden kann: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/desi [10.11.2021].

nur schwer aus sich selbst heraus reformieren. Angesichts der oft bereits institutionalisierten und zweckgebundenen Etats fehlen Spielräume für die Weiterentwicklung. Diese Probleme beziehen sich dabei aber nicht nur auf neue Hightech-Anwendungen für die digitale Projektarbeit, sondern beginnen schon bei einfachen Standards wie einem Internetanschluss. Demnach brauchen diese Kontexte ein kulturpolitisches Umdenken und eine Neuausrichtung der Förderpolitik. Diese könnte beispielsweise darauf ausgelegt sein, Instandhaltungs- und Wartungskosten für digitale Technologien zu budgetieren oder realistische Zeiträume für die Projektentwicklung anzusetzen. Vielfach wird versucht, die digitale Transformation über zwei- bis dreijährige Förderprojekte voranzubringen. Diese Zeit reicht aber oft nicht aus, um eine ernsthafte Impulswirkung zu entfalten. Eine Langzeitförderung könnte den digitalen Wandel als Selbstverständnis in den Einrichtungen verstärken. Zudem gilt es, auch die Kulturpolitiker*innen in Bezug auf die hier beschriebenen Themen weiterzubilden.

Neben der Bereitstellung von Fördermitteln scheint es bei der Infrastrukturentwicklung im Kontext der digitalen Transformation durchaus auch einen Bedarf an anderen kulturpolitischen Unterstützungsleistungen und verpflichtenden Forderungen seitens der Trägerstrukturen zu geben. In diesem Zusammenhang könnte ein gesetzlicher Rahmen entwickelt werden, der einerseits bestimmte Transformationsleistungen mit Förderzuwendungen verknüpft und andererseits Hindernisse abbaut, die in Form von bestehenden Bürokratien und rechtlichen Möglichkeiten Digitalisierungsanstrengungen verhindern. Die Komplexität und Vielschichtigkeit der Anwendung und Integration neuer digitaler Technologien ist bereits mehrfach deutlich geworden. Im Kulturbereich fehlt es in diesem Feld oftmals an den Kompetenzen und damit am Wissen. Aktuelle Diskurse aus der Kulturpolitik[164] sehen gerade in der fehlenden Kultur der Weiterbildung ein Desiderat für die Weiterentwicklung kultureller Infrastrukturen. Eine zentrale Herausforderung der Transformationsarbeit ist, im laufenden Betrieb Neuerungen zu planen und parallel eine digitale Strategie für die kommenden Jahre zu erarbeiten. Letztere muss definieren, welche Möglichkeiten im Feld der Digitalität für die eigene Arbeit relevant sind und welche Veränderungen die Implementierung benötigt. Der gleichen Logik folgend, sollte es auch in das kulturpolitische Aufgabengebiet fallen, Institutionen zu interdisziplinären Arbeitsweisen jenseits ihrer aktuellen Programmarbeit zu ermuntern. Die Inklusion von Menschen mit Behinderungen vor, auf und hinter der Bühne spielt ebenso eine Rolle wie die Orientierung an den Bedürfnissen neuer Publikumsgruppen. In diesem Zuge sind Sensibilisierungen und antidiskriminierende sowie antirassistische Weiterbildungen zentral. Zudem sollten sich Personen mit unterschiedlichen ökonomischen und zeitlichen Ressourcen ebenso willkommen fühlen wie Publikumsgruppen, die nicht die deutsche Lautsprache verstehen und für die dann Übersetzungen angeboten werden. Im Zusammenhang mit der Debatte über Kompetenzentwicklungen und Beratungsleistungen stellt sich auch die Frage nach der Finanzierung neuer Funktionen innerhalb der Organisationen, die im klassischen Betrieb bisher keine Rolle gespielt haben. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass zusätzliche Aufgaben und Expertisen gebraucht werden, um das Programm digital zu erweitern. Dementsprechend stellt sich kulturpolitisch durchaus die Frage, wo und wie neue Positionen entstehen sollten:

164 Mohr (2020).

wie Ton-, Video- oder Digitalabteilungen, die im Sinne einer Schnittstellenfunktion zu neuen Verbindungen innerhalb der Einrichtungen oder der Projekte führen können.

Im kulturpolitischen Diskurs wird in den letzten Jahren häufig über die Ausgestaltung der Projektförderung debattiert. Es mehren sich kritische Stimmen, die die Hürden und die Zielorientierung der Antragstellung, die kurzen Zeiträume und die thematischen Vorgaben anmerken. Deshalb gibt es mittlerweile eine Vielzahl neuer Programme, die ganz gezielt offene künstlerische Prozesse und eine experimentelle Projektausrichtung ermöglichen wollen. Bisher fehlt in den meisten Programmen jedoch das Infragestellen der grundlegenden Ergebnisorientierung vieler Programme: Wer Experimente fördert, muss auch ein Scheitern einkalkulieren. Angesichts der Komplexität oder Uneindeutigkeit im Prozess der Digitalisierung muss es möglich sein, dass diese Vorhaben scheitern können oder Fehler produzieren und neu justiert oder aktualisiert werden müssen. Im Hinblick auf digitale Innovationsbedarfe braucht es mehr Prozessförderung, die experimentierfreudige Grundhaltungen unterstützt und längere Reflexionsphasen ermöglicht. Dementsprechend sollten sowohl künstlerische Projektarbeiten gefördert als auch deren Recherche sowie Anschlussreflexion und -evaluation in Förderlogiken integriert werden. Grundsätzlich sollten sich Kulturpolitiker*innen auch damit beschäftigen, wie künstlerische Ansätze und Ergebnisse im Sinne einer Sharing-Haltung auf Open-Access-Plattformen zugänglich gemacht werden können und welche Gestaltungsspielräume für die strukturelle Entwicklung und den strategischen Aufbau von Wissen, Erfahrungen und Kompetenzen zur Verfügung stehen. Neben dem Austausch von Geförderten untereinander gilt es unbedingt, die in den Künsten so verbreitete Konkurrenzlogik zu überwinden, Allianzen und Netzwerke zu gründen, sich über gemeinsame Bedarfe zu verständigen und entstehende Kosten und Expertisen miteinander zu teilen.

Um derartige Bedürfnisse auch administrativ zu vereinfachen, sind neben Stipendien oder Residenzen auch Finanzierungsstrukturen wie ein bedingungsloses Grundeinkommen für Kulturmacher*innen denkbar. Selbst wenn dieses nicht so einfach zu realisieren sein dürfte, ist es ein gutes Vorbild für die weitere Ausrichtung der Kulturförderung: In Zukunft sollten die Geförderten weniger zur Einhaltung bestimmter Formalitäten oder Erfüllung bestimmter Kennzahlen verpflichtet werden, als vielmehr in einem vertrauensvollen Verhältnis mit Fördergeber*innen an gemeinsamen Zielen innerhalb der komplexen Digitalitätstransformation arbeiten.

Kunstförderung im Föderalismus

Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik

Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur

Thomas Schmidt

Kulturpolitik darf kein starres und unbewegliches Feld der Politik sein. Es muss sich an der Entwicklungsgeschwindigkeit der kulturellen Felder, Künste und Themen der Kulturorganisationen, wie auch an den realen Bedürfnissen der Künstler*innen messen lassen. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, schlage ich deshalb ein ganzheitliches Fördersystem vor, das eine neue Partnerschaft auf Augenhöhe zwischen Gesellschaft und (darstellenden) Künstler*innen begründet und mit dem überwiegend künstlerische Lebensentwürfe gefördert werden.
Prof. Dr. Thomas Schmidt, Hochschule für Musik und Darstellende Künste, Frankfurt a.M.

Die folgende Teilstudie bezieht sich auf eine Untersuchung der kulturpolitischen Förderarchitektur für die Darstellenden Künste in der Bundesrepublik Deutschland und unterbreitet eine kritische Analyse. Im Zentrum stehen dabei die Freien Darstellenden Künste, die ich als Teil einer übergeordneten Theaterlandschaft betrachte, zu der auch die öffentlichen und privaten Theater, die Festivals und Bespielhäuser zählen. Im Rahmen dessen habe ich im Rahmen einer empirischen Untersuchung 30 ausführliche, leitfadengestützte Interviews geführt, um auf Grundlage von Gesprächen mit Künstler*innen und Organisationen, aber auch mit Kulturpolitiker*innen und Kulturadministrativen sowie mit Vertreter*innen der Verbände, Netzwerke und Gewerkschaften ein aktuelles Bild über die bestehende Förderpolitik der Darstellenden Künste in der Bundesrepublik zu generieren. Schließlich habe ich aus den Wünschen und Vorschlägen der Teilnehmer*innen der Studie einen ganzheitlichen Vorschlag für eine neue Förderarchitektur für die Darstellenden Künste entwickelt und unterbreite diesen als Vision für die Zukunft im zweiten Teil des Textes.

Der dabei gewonnene Eindruck lässt sich knapp skizzieren: Die deutsche Kulturpolitik besteht aus einem für ihre Nutzer*innen und Stakeholder nahezu undurchschaubaren Dickicht an Gewalten, Funktionsebenen, Instrumenten und Fördermechanismen – vergleichbar mit einem in sich verflochtenen *Fasziensystem*. Ein Fasziensystem besteht hier – analog zu den Faszien des menschlichen Körpers, die den Organismus als inneres

Netz stützen und die verschiedenen Gewebe miteinander verbinden – aus einem Netz an Organisationen, Verbänden, Vereinen, Wissenschaftler*innen, Aktivist*innen und anderen Einzelakteur*innen oder Gruppen, die die kulturpolitischen Entscheidungswege und die davon betroffenen Organisationen und Akteur*innen miteinander verbinden. Zugleich stützt dieses netzwerkartige System die Kulturpolitik und fördert deren Wissenswachstum, Entwicklung und Entscheidungskraft, die im besten Fall den Kulturorganisationen und den Freien Darstellenden Künsten – werden sie richtig eingesetzt – zugutekommen können. Dieses Fasziensystem entsteht nicht zuletzt durch die Kopplung und Dopplung von Funktionen und Inhalten von Lobbyverbänden, Gewerkschaften und Netzwerken, die sich neben Legislative und Exekutive aktiv in die Gestaltung der Kulturpolitik einschalten und eine regelrechte *außerparlamentarische Einflusszone* generieren. Verursacht durch verschiedene kulturpolitische Triebkräfte, die asymmetrische Verteilung von Mitteln zwischen öffentlichen und Freien Darstellenden Künsten und ihre künstliche Trennung, konnten bislang weder eine einheitliche Kulturpolitik noch eine zukunftsfähige Förderarchitektur entstehen.

1 Strukturen der deutschen Kulturpolitik

1.1 Die Gesamtstruktur der deutschen Kulturpolitik

Die kulturpolitische Gesamtstruktur der Bundesrepublik dient dem Erhalt der kulturellen und künstlerischen Substanz des Landes, ihrem Ausbau und ihrer Weiterentwicklung hinsichtlich neuer Diskurse, innovativer und interdisziplinärer Entwicklungen sowie Verflechtungen mit den Kulturen und künstlerischen Entwicklungen in anderen Ländern. Eingegrenzt auf ihre inhaltliche Arbeit und den darin enthaltenen Zweck, eine zukunftsfähige Gesamtstruktur der Darstellenden Künste zu gestalten, sind die kulturpolitischen Strukturen aus funktionaler Sicht dreigeteilt in eine Förder-, eine Lobby- sowie eine Lern-, Reflexions- und Entwicklungsstruktur. Die **Ausgangsfrage dieser Studie** besteht darin, das kulturpolitische Förderinstrumentarium in den Darstellenden Künsten zu untersuchen und geeignete Vorschläge zu ihrer Verbesserung und Zukunftsfähigkeit zu machen. Hierfür möchte ich in einem ersten Schritt die kulturpolitische Gesamtstruktur der Bundesrepublik erfassen und auf dieser Basis das Bezugsgeflecht der Kulturorganisationen, der Künstler*innen und der Publika in den Darstellenden Künsten, vereinfacht auch als Theater bezeichnet, genau abstecken.

Die **kulturpolitische Gesamtstruktur** der Bundesrepublik ist ein Geflecht aus:

- politisch-legislativen und -exekutiven Funktionen (Minister*innen, Kulturdezernent*innen),
- Kulturverwaltungen (Ministerien, Kulturbehörden der Kommunen)
- Lobbyverbänden (Vereine, Verbände)
- Fachgewerkschaften (GDBA, ver.di, VdO)
- privaten Instrumente zur Förderung und Finanzierung (Fonds, Stiftungen) und
- politischen Netzwerken (*ensemble-netzwerk*, Pro Quote Bühne).

Die Förderung von Kunst und Kultur in der Bundesrepublik wird durch die föderale kulturpolitische Struktur definiert und gerahmt. Bundesländer und Kommunen teilen sich diese Aufgaben nach dem Prinzip der Subsidiarität, das bestimmt, dass sich die Förderstränge ergänzen und komplementieren und der Bund nur punktuell ergänzend und via korrespondierenden Organisationen fördert. Hinzu kommt, dass der Bereich der Darstellenden Künste nicht direkt vom Bund gefördert werden darf, sondern nur in Ausnahmefällen (Berlin-Förderung), implizit (Bundesstiftung für Kultur) oder über Sonderförderungen und -programme (Coronahilfen, Neustart Kultur).

Das Resultat dieser Förderstruktur besteht darin, dass sich im Schwerpunkt Kommunen und Länder – in etwa zur Hälfte – die Finanzierung der öffentlichen, freien und privaten Segmente der Darstellenden Künste teilen. Nur ein geringer Prozentsatz zwischen 10 und 20 % an der Spitze wird von den Theatern selbst aus Ticketeinnahmen erbracht. Dabei müssen die öffentlich kaum geförderten privaten Theater deutlich größere Eigenanteile einbringen, und die Anteile der Freien Darstellenden Künstler*innen und Gruppen bestehen meist aus unbezahlt eingebrachten Eigenleistungen, was die oftmals prekäre Situation der Freien präzise beschreibt. Zusätzlich zu dieser als klassisch bezeichneten Förderstruktur entstanden in den letzten Jahrzehnten weitere Instrumente auf Bundesebene bzw. einer Metaebene der Länder, mit denen es dem Bund z.B. möglich ist, die föderalen Strukturen der Länder und Kommunen zu ergänzen und zu umgehen:

- die Kulturstiftung des Bundes in Halle/Saale,
- die Kulturstiftung der Länder,
- der Fonds Darstellende Künste als einer von sieben Kulturfonds des Bundes.

Die **Kulturstiftung des Bundes** (KSB) befindet sich – wie der Name nahelegt – in der Zuständigkeit des Bundes und ergänzt die Förderstrukturen der Länder und der Kommunen. Sie fördert innovative Programme und Projekte mit nationaler und internationaler Anbindung, also Kooperationen oder Gastspieltätigkeit. Sie setzt hier einen »Schwerpunkt auf den Austausch und eine grenzüberschreitende Zusammenarbeit.«[1] Darüber hinaus fördert sie im Zuge spezifischer Programme z.B. die Zusammenarbeit zwischen freien und öffentlich getragenen Theatern (*Doppelpass-Programm*). Sie erschließt künstlerische und interdisziplinäre Wissenspotenziale für die Diskussion gesellschaftlicher Fragen und die Weiterentwicklung kritischer Diskurse, sie fördert aber auch Projekte ohne thematische Eingrenzung in allen Sparten und *kulturelle Leuchttürme*.[2]

Die **Kulturstiftung der Länder** stellt sich die »Förderung und Bewahrung von Kunst und Kultur nationalen Ranges« zur Aufgabe. Sie ist aufgrund ihrer Konzentration auf die Bildenden Künste kein nennenswerter Partner im Bereich der Förderung der Darstellenden Künste. Sie konzentriert sich auf den Erwerb wichtiger Zeugnisse für die deutsche Kultur, die Förderung zeitgenössischer Formen und Entwicklungen von besonderer Be-

1 KSB (2021): Kulturstiftung des Bundes. URL: www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html [20.05.2021].

2 Ebd.

deutung auf dem Gebiet von Kunst und Kultur sowie von überregional und international bedeutsamen Kunst- und Kulturvorhaben.[3]

Der **Fonds Darstellende Künste** fördert als einer der sechs Kulturförderfonds des Bundes die Darstellenden Künste, wobei sich als Schwerpunkt die Freien Darstellenden Künste herauskristallisiert haben. Der Fonds möchte einen substanziellen Beitrag zur Entwicklung einer diversifizierten Landschaft der Darstellenden Künste leisten und fördert alle Projekte der Freien Darstellenden Künste, die Aussicht haben, sich in einem professionellen Umfeld bewähren zu können. Einheitliche Indikatoren und Kriterien für die Förderung werden nicht zugrunde gelegt, vielmehr erfolgt die Förderung über Jury-Entscheidungen. Die Bedeutung und öffentliche Wahrnehmung des Fonds ist durch die Abwicklung eines Teils der für die Freien Darstellenden Künste vorgesehenen Coronasondermittel des Bundes gewachsen.[4]

1.1.1 Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik

Ich habe mir und meinen Interviewpartner*innen die Frage gestellt, wie die Verfassung der deutschen Kulturpolitik von ihnen beurteilt wird, ob es Reformbedarf gibt und wie ein neues Fördersystem beschaffen sein muss. Die Antworten lagen in vielen Bereichen, die methodisch leicht festzustellen waren, sehr eng beieinander, während sie in der Bewertung oftmals auseinanderdrifteten. Nahezu alle, selbst kulturpolitische Insider, sprachen jedoch von einem unübersichtlichen und kaum noch zu durchdringenden kulturpolitischen System des Bundes und der Länder. Neben Exekutive und Legislative auf allen drei Ebenen und den genannten Bundes- und Landeskulturorganisationen kommen auf der Metaebene der Bundesrepublik und in den diversen Sektoren verschiedene **kulturpolitisch agierende Verbandsstrukturen** hinzu, die in der Regel mit ihrem Aufgabenportfolio als Arbeitgeber-, Arbeitnehmer- und Lobbyverbände sowie als Netzwerke und Interessensgemeinschaften Bestandteil einer kulturpolitischen Gesamtschau sind. Sie unterstützen und verstärken in Teilen die Kulturpolitik der Bundesregierung, der Landesregierungen und der Kommunen; zugleich reflektieren sie diese kritisch, um sie damit zu Veränderungen und Reformen anzuhalten. Sie dienen als Lobbyisten zur Durchsetzung spezifischer Interessen, die meist in ihren Satzungen niedergelegt sind. Dazu zählt zum einen, als »Super«-Verband, der *Deutsche Kulturrat*, dem in den einzelnen Genres und Sparten wiederum jeweils führende Verbände angehören, die größtenteils wiederum selbst aus Verbandsstrukturen bestehen.

Für die Darstellenden Künste ist es der *Rat für darstellende Kunst und Tanz* (sic! – der Tanz ist ebenfalls eine Darstellende Kunst!), dem selbst 29 Verbände angehören. Dieser Rat wird derzeit präsidiert vom Deutschen Bühnenverein, dessen letzter Geschäftsführer in Personalunion auch die Sprecherfunktion innehatte und damit wesentlich zur Durchsetzung wichtiger Ziele und Interessen des Deutschen Bühnenvereins beitragen konnte.

Der Rat befasst sich mit den künstlerischen, politischen und sozialen Belangen aller darstellenden Künstler [sic!], Tänzer [sic!] und der darüber hinaus in den öffentlichen und privaten Theatern sowie in der freien Szene tätigen Berufsgruppen.

3 KDL (2021): Kulturstiftung der Länder. URL: www.kulturstiftung.de/stiftungszweck [20.05.2021].

4 Fonds (2021): Fonds Darstellende Künste. URL: www.fonds-daku.de/ueber-uns [20.05.2021].

Einmal abgesehen davon, dass erneut nur Verbände und Gewerkschaften Bestandteil der Strategiearbeit sind, scheint der Rat ein Gremium zu sein, das aufgrund einer fehlenden inneren Kohärenz nur eine überschaubar große politische Kraft hat und haben kann. Wenn man sich die Struktur seiner Zusammensetzung genauer anschaut, findet man darin neben 21 kleineren acht große Akteur*innen, die oft von sehr gegensätzlichen Interessen geprägt und in wichtigen Bereichen sogar Tarifgegner sind. Hinzu kommt, dass in vielen dieser Organisationen aktive Künstler*innen zu wenig in die Strategiearbeit einbezogen werden und diese vor allem von Funktionär*innen geleistet wird:

- Deutscher Bühnenverein (DBV),
- INTHEGA – Interessengemeinschaft der Städte mit Theater, die dem Bühnenverein bereits angehört, also eine Struktur doppelt,
- Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK),
- ASSITEJ, die Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche,
- Dachverband Tanz,
- die Fachgewerkschaften GDBA, ver.di und VdO.

Die Kopplung von Funktionen scheint eines der Merkmale dieser Verbände, Räte und kulturpolitischen Lobbyorganisationen zu sein, mit denen Funktionen und Mitgliedschaften gedoppelt werden und so ein für jeden Außenstehenden unübersichtliches **Dickicht an kulturpolitischen Organisationen** entsteht. Dieses wird durch Verflechtungen immer weiter verdichtet, wie im Deutschen Kulturrat, wo z.B. die INTHEGA als eigenständige Institution auch als Mitglied des Deutschen Bühnenvereins vertreten ist.

Ein Rat als Organ des Zusammenschlusses hat in dieser Zusammensetzung **weitere Nachteile**: Er muss sehr gegensätzliche kleinere und größere Verbände, Gruppen, Organisationen und Gewerkschaften mit sehr stark voneinander abweichenden Interessen so miteinander verbinden und verknüpfen, dass gemeinsame Interessen, gemeinsame kulturpolitische Ziele und Aktionen entstehen, die den enormen logistischen und finanziellen Aufwand einer solchen Maßnahme rechtfertigen. Viele der Funktionsträger*innen üben aufgrund dieser strukturellen Dopplungen präsidiale Mehrfachfunktionen aus und generieren damit einen großen Einfluss. Mit diesen personalisierten Funktionen, Kreuzmitgliedschaften und geschäftspolitischen Überlappungen werden ergänzende Funktionen in das strukturelle Gerüst der drei politischen Ebenen Stadt – Land – Bund eingebettet, sodass insgesamt das sehr stark miteinander verflochtene Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik entsteht, dem man gegenwärtig einige muskuläre Verfestigungen und Unbeweglichkeiten konstatieren darf. Damit verbunden ist zudem eine **große Unübersichtlichkeit**, die eine unmittelbare Partizipation der Künstler*innen und der Publika als wichtigste Stakeholder des Systems stark einschränkt, deren Interessen in der Regel hier nur durch Funktionäre vertreten werden. Wie müssen diese Strukturen auf die Künstler*innen, Gruppen und Projektgemeinschaften wirken, die sich nach einer klaren, verständlichen und übersichtlichen Vertretung sehnen?

1.1.2 Eingeschränkte Handlungsfähigkeit großer Teile der deutschen Kulturpolitik

Eine erste Erkenntnis dieser Studie ist die eingeschränkte Handlungsfähigkeit großer Teile der deutschen Kulturpolitik, die schlechte, prekäre Situation der freien Künstler*innen *rechtzeitig* erkannt und entsprechende finanzielle Konzepte entwickelt zu haben. Erst mit der Coronakrise – und weit entfernt von einer gründlichen Aufarbeitung und dem Engagement verschiedener Verbände – gab es überhaupt ein Aufwecken und Alarmieren über die Situation der Soloselbstständigen und der Freien, deren künstlerische Biografien völlig aus dem Auge gelassen wurden, während parallel dazu die »Projektitis« überhandnahm und wichtige Themen wie Nachhaltigkeit, Diversität und Inklusion aus den Augen gelassen wurden.

Wenn es also wirklich zu Veränderungen und Verbesserungen der gegenwärtigen Unübersichtlichkeit kommen soll, muss das zuerst im Bereich der **Nahtstellen geschehen**, an denen die Kommunikation und Nähe zu den Stakeholdern besser hergestellt werden kann, mit dem Ziel, mit den freien Künstler*innen und Companys regelmäßig in einen konstruktiven Austausch zu kommen. Bevor über **die Verbesserung der Fördermechanismen** reflektiert wird, muss über die soziale Lage der freien Künstler*innen in den Darstellenden Künsten gesprochen und diese stringent in den Förderkonzeptionen aufgegriffen werden.

Oftmals haben die Verbände ihre eigene Klientel nicht ausreichend im Auge gehabt, wie sich bei den Anträgen und Vergaben im Rahmen von NEUSTART KULTUR zeigte. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der freien Künstler*innen war den Verbänden bis dahin unbekannt, andere Künstler*innen haben sich wiederum abgewandt und sich diesen Strukturen enttäuscht entzogen. Sich in den Modus der Antragsteller*in zu begeben, antworten viele Künstler*innen, ist mit der Angst verbunden, durchs Raster zu fallen, weil eine Beschreibung im Antrag, eine Referenz oder ein Video eine*r Juror*in aus persönlichen Gründen nicht gefallen oder diese nicht überzeugt hat. Objektive Kriterien können bei den Vergaben nicht angelegt werden, es geht vielmehr darum, die gerade aktiven Juror*innen gut zu kennen, bei denen man sich später revanchieren kann, falls man selbst als Juror*in eingesetzt wird. (T7, 9, 10, 12, 13 u.a.) Hier gibt es eine pikante Parallele zu den Jurys für die Auswahl von Intendantenposten im deutschen Stadt- und Staatstheater, in denen sich die aktiven Bühnenvereinsintendant*innen abwechseln, die nach eigener abgelaufener Amtszeit oder Kündigung davon profitieren, wenn die von ihnen einst ausgewählten Intendant*innen selbst in den Jurys für neue Vakanzen sitzen, auf die *sie* sich diesmal bewerben möchten.

Hinzu kommt, dass die Organisationen **die deutsche Förderpolitik** an den Schnittstellen insgesamt immer mehr mit – institutionellen oder künstlerischen – **Eigeninteressen verstopfen**, je weniger die Strukturen der drei politischen Ebenen in der Lage sind, effizient und durchlässig zu handeln und zu interagieren. Zur allgemeinen Unübersichtlichkeit kommt **fehlende kulturpolitische Klarheit und Fokussierung.** Hierüber mag auch die vorübergehende Agilität der damaligen Bundesbeauftragten für Kultur und Medien (BKM) Monika Grütters im Frühjahr 2021 nicht hinwegtäuschen, die in der Pandemie immerhin zu einem sehr großen, die bisherigen Ausreichungen bei Weitem übertreffenden, allerdings wenig nachhaltigen Geldsegen für die Freien Künste und deren Verbände geführt hat. Diese sind so zu unmittelbaren, wenn auch hierfür

nicht geeigneten **Durchführungsorganisationen des Bundes** geworden. Die weit über 200 Mio. € sind zur Stärkung der Bereiche Soloselbstständige, Freie Szene und Tanz, Kinder- und Jugendtheater, Gastspielbetriebe und Privattheater sowie Stärkung von Digitalisierung und pandemiebedingten Investitionen abgewickelt haben. Hinzu kommen viele weitere kleinere Programme wie das Stipendienprogramm für Künstler*innen zur Entwicklung eigener innovativer Formate und Forschungen u.a. NEUSTART KULTUR 2020 und 2021. In dieser Größenordnung mussten die Gelder schnell abfließen.

Es zeigt sich bereits hier, wie viel vorteilhafter es gewesen wäre, eine mit einer Stimme sprechende Organisation genutzt *oder* gegründet zu haben, die nicht in einem eigenen **Interessenskorridor** handelt, sondern unabhängige Interessen vertritt. Dabei hätte die Gelegenheit genutzt werden müssen, **über alternative Wege und nachhaltige Strukturen nachzudenken.**

1.2 Die Förderstruktur der Darstellenden Künste

Bezogen auf ihre inhaltliche Arbeit und den **Zweck, eine zukunftsfähige Gesamtstruktur der Darstellenden Künste zu gestalten**, sind die kulturpolitischen Funktionen idealtypisch dreigeteilt in eine:

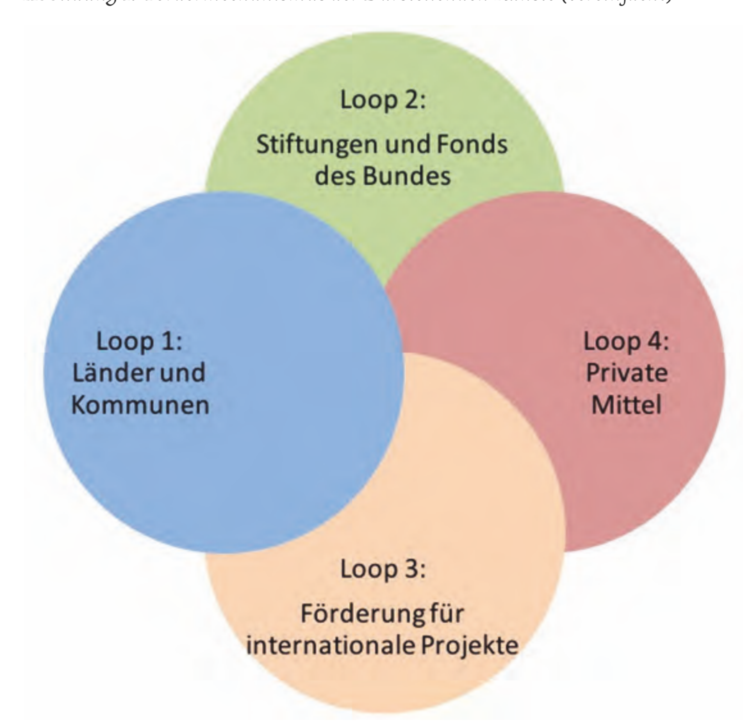
- Förderfunktion,
- Lobbyfunktion und
- Lern-, Reflexions- und Entwicklungsfunktion.

Allerdings richtet sich die Aufmerksamkeit meist auf die Förder- und die Lobbyfunktionen, während Lern- und Reflexionsfunktionen nicht ausreichend gespiegelt werden, was eine nachhaltige Zukunftssicherung und damit auch eine **zukunftsfähige Strukturbildung weitgehend ausblendet.** Wenn es der Kulturpolitik also nicht gelingt, sich von einer reinen Förder- und Lobbypolitik in eine ganzheitlichere Politik zu transformieren**,** die auch **Lernen, Reflektieren und Entwickeln** umfasst, wird sie es auch nicht vermögen,

- einen höheren Stellenwert in der Riege der Politikfelder zu gewinnen,
- die gesellschaftliche Reputation von Kunst und Kultur zu stärken und
- die Förderung auf nachhaltige Strukturen umzustellen.

Vor dem Hintergrund der oben genannten Gesamtstruktur und der hier gesammelten Erkenntnisse entsteht das Bild eines **Fördermechanismus** der Darstellenden Künste mit **vier Schleifen (Loops)**, die einander überlappend aktiv sind:

Abbildung 1: Fördermechanismus der Darstellenden Künste (vereinfacht)



Loop 1 umfasst die klassische Förderung der Darstellenden Künste über die Instrumente der Länder und der Kommunen, die jeweils nach spezifischen Regularien vergeben wird. Dabei gibt es sogenannte institutionelle Förderungen, die zumeist für die öffentlichen (d.h. öffentlich getragenen bzw. finanzierten) Theater, die Produktionstheaterhäuser (ohne festes Ensemble) und die stärker im Fokus stehenden, meist international tourenden freien Gruppen der ersten Generation vergeben werden. Dazu zählen Companys wie *Rimini Protokoll*, *She She Pop* oder *Sasha Waltz*, die damit einerseits einen Großteil der Fördermittel für die Freien binden **(Staubsaugereffekt),** andererseits aber auch Förderungen über andere Wege, wie private und Sondermittel, finden, weil ihre Attraktivität und damit das Vermarktungspotenzial sehr hoch sind.

Loop 2 umfasst die Förderungen über die oben bereits genannten Sonderinstrumente und Stiftungen. Für die Darstellenden Künste am relevantesten sind die Förderprogramme der KSB:

- 360 Grad – Fonds für Kulturen einer neuen Stadtgesellschaft,
- Jupiter – Darstellende Künste für junges Publikum,
- Kultursommer 2021 – Mit Kunst und Kultur zurück in die Städte,
- Tanzland – Programm für Gastspielkooperationen und
- Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater.

Hervorzuheben ist das oben bereits genannte **Doppelpass-Programm,** das die Zusammenarbeit zwischen den öffentlichen Theatern und den Gruppen und Organisationen der Freien Szene anregen, fördern und etablieren soll. Über dieses Programm sind seit 2011 bislang mehr als 100 verschiedene Paarungen mit einem Gesamtvolumen von 22,1 Mio. € gefördert worden, aus denen eine Vielzahl künstlerisch sehr hochwertiger Inszenierungen und Vorhaben hervorgegangen ist. Problematisch hierbei ist allerdings die fehlende Nachhaltigkeit der Maßnahmen, insbesondere vor dem Hintergrund, eine »Zukunftsfähigkeit der Theaterlandschaft« durch »nachhaltige Wirkungen und Veränderungen« dieser zu erzielen, wie eine Evaluation aus dem Jahr 2016 ergeben hat. Dabei sollte durch das Programm eine verstärkte Öffnung zwischen öffentlichen und freien Theaterstrukturen geschaffen werden.[5]

Die Paarungen gehen nach den beiden Jahren der Förderung auseinander, und nur in den seltensten Fällen hat sich daraus eine nachhaltige Kooperation oder haben sich daraus auch nachhaltige strukturelle Veränderungen bei einem*r der Partner*innen ergeben, die auf diese Zusammenarbeit und damit verbundene strukturelle Effekte verweisen. So haben sich weder in den Stadttheatern die Produktionsweisen und Strukturen verändert noch für die freien Gruppen neue Produktionsmethoden oder nachhaltige Produktionsmöglichkeiten am Partnertheater ergeben. Profitiert haben vor allem die öffentlichen Theater vom Image- und Prestigegewinn, von den ästhetischen Impulsen, neuen Formaten und der Öffnung in die Stadtgesellschaft, während für die freien Gruppen Aspekte der finanziellen und künstlerischen Sicherheit über zwei Jahre und das Kennenlernen der tiefen Arbeits- und Organisationsteilung am Stadttheater eine wichtige Erkenntnis war, die sie aber nicht nachhaltig und nicht ohne Einschränkungen nutzen können.[6]

Loop 3 – **Förderung für internationale Projekte** umfasst die gesamte Bundesförderung für Kooperationen, Kollaborationen, Projekte, Inszenierungen und Gastspiele im Ausland. Akteur*innen sind in erster Linie das Auswärtige Amt (AA) und das Goethe-Institut (GI), es gibt aber auch privat vorbereitete und finanzierte Projekte, die aus eigenem Antrieb und mit eigenen Mitteln verfolgt und durchgeführt werden. Durch die Kulturattachés in den Botschaften wird die Auswärtige Kulturpolitik der Bundesrepublik in den Ländern kulturpolitisch gesteuert, zu denen diplomatische Beziehungen bestehen. Das **Goethe-Institut** wiederum betreut und initiiert die Einladungen deutscher Künstler*innen in Partnerländer, in denen Gastspiele gezeigt oder Workshops und Austauschprogramme durchgeführt werden sollen – oder veranstaltet selbst kleine Programme und Festivals vor Ort. Diesen Loop möchte ich in dieser Studie vernachlässigen, weil er nicht der engeren Aufgabenstellung entspricht. Er ist dennoch erwähnenswert, weil nicht wenige Companys der Freien Szene und einige öffentlich getragene Theater (Schaubühne am Lehniner Platz, Berliner Ensemble, Gorki-Theater, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz u.a.) durch eine Gastspielpraxis Fördermittel des GI in Anspruch genommen

5 Perrot, Anne-Catherine de (2016): Evaluation des Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern. Halle/Saale.

6 Ebd.

haben, deren überschüssige Mittel schließlich zur Quersubventionierung auch anderer Bereiche der eigenen Company oder des Theaters geführt haben.

Loop 4 – private Mittel, hierzu zählen:

- Mittel der privaten Stiftungen der Wirtschaft, insbesondere der Banken (Deutsche Bank Stiftung, Commerzbank-Stiftung, KfW-Stiftung sowie die Stiftung der Sparkassenverbände oder des BDI, Allianz-Stiftung u.a.),
- private Spenden und das Sponsoring durch Wirtschaftsunternehmen und private Organisationen,
- Spenden von Privatpersonen, die z.B. in Freundeskreisen organisiert sind oder privat spenden.

Hier stellt sich die Frage, inwieweit diese Quellen durch eine Koordination besser integriert werden könnten, denn vor allem die privaten Stiftungen der Wirtschaft betreiben eine eigene, oftmals nicht koordinierte Förderpolitik, indem eigene Interessen der jeweiligen Institute im Vordergrund stehen. Es müssen Anreize für diese Institute geschaffen werden, ihre Mittel koordiniert mit anderen Förderloops einzusetzen, ohne dabei ihre Unabhängigkeit aufzugeben. Hier gibt es aus meiner Sicht einen Vorschlag, den ich in Abschnitt 6.4 näher ausführe.

2 Voraussetzungen und Rahmenbedingungen

2.1 Theoretische und methodische Voraussetzungen

Um mich dem Thema einer **verbesserten Abstimmung der Förderinstrumente** zu nähern, habe ich Forschungsfragen gestellt, die im Wesentlichen auch den konzeptionellen Grund für mein weiteres Vorgehen bestimmen sollen. Weniger das Förderinstrumentarium als vielmehr die **Funktionsweise der Förderstrukturen** ist dabei **Ausgangspunkt meiner weiteren Untersuchungen.** Dabei habe ich mich von in Kreisen der Verbände und unter Künstler*innen virulenten und vielfach aufgeworfenen Fragen leiten lassen:

1. Ist die nach Ende des Zweiten Weltkriegs vorgenommene Aufteilung der Zuständigkeiten in der Kulturpolitik nach dem föderalen Prinzip und den daraus abgeleiteten Träger- und Förderstrukturen heute noch für die Darstellenden Künste strukturell sinnvoll und welche Vorschläge gibt es zur verbesserten Abstimmung? Hier stellt sich die Frage nach der **Wirksamkeit** der **Politikebenen und ihrer Förderinstrumente** sowie **der Qualität ihres Zusammenwirkens.**
2. Welche Rolle spielen in diesem Kontext die privaten Organisationen, Fonds, Gewerkschaften, Arbeitgeber- und Lobbyverbände sowie die Netzwerke, und wie müssen diese als Teil eines in sich fein abgestimmten kulturpolitischen Geflechts mitbedacht und reflektiert werden, das wesentlichen Einfluss auf Förderpraktiken hat? Hier stellt sich die Frage nach der **Effektivität** der privaten Organisationen

hinsichtlich ihrer Rolle, ihrer selbstgesteckten Ziele und ihrer Komplementarität zu einer modernen bundesdeutschen Kulturpolitik.

3. Welcher **Instrumente** bedarf es im Sinne der Darstellenden Künste und insbesondere der freien Gruppen und Künstler*innen (ergänzend), um eine nachhaltige und zukunftsweisende Förderstruktur zu entwickeln, mit dem Ziel, die Effektivität der Instrumente sowie die Wirksamkeit, Reichweite und Qualität der künstlerischen Produktionen zu verbessern?

Vor allem die **Föderalismusfrage** gilt als besonders sensitiv hinsichtlich einer fehlenden Effizienz in der Abstimmung der politischen Ebenen und angesichts der sinkenden Finanzkraft der Kommunen. Um mir hier und in den weiteren Fragestellungen eine so profunde wie breit aufgestellte Expertise zu verschaffen, habe ich neben der theoretischen Befassung mit dem Instrumentarium und der damit zusammenhängenden analytischen Auseinandersetzung Interviews mit Vertreter*innen der Kulturpolitik, der großen und auch kleineren Verbände sowie Medien, Künstler*innen und anderen Stakeholdern geführt. Hierbei lege ich die Theorie R. Edward **Freemans**[7] zugrunde, nach der alle Anspruchsgruppen an eine Organisation, einschließlich der Mitarbeiter*innen und der Kund*innen, zu den Stakeholdern zählen. Betrachten wir die kulturpolitische Gesamtstruktur als Bezugsgeflecht für die Organisationen, dann zählen vor allem die zahlreichen Kulturorganisationen und Künstler*innen, aber auch die Publika und Communitys zu den Gruppen, die ihre Ansprüche an die Kulturpolitik sehr genau definieren.

Um die gesamten Ebenen der Kulturpolitik und der Bezugsgruppen zu erfassen, habe ich insgesamt 30 Vertreter*innen der verschiedenen Ebenen der politischen Legislative und der politischen Verwaltung (20 %), der relevanten Verbände und Netzwerke (20 %), der öffentlichen Theater und freien Künstler*innen (20 %), der Gewerkschaften, der Organisationen und Medien ausführlich befragt. Damit war es mir möglich, mir ein ausdrucksstarkes Bild darüber zu verschaffen, wie das Förderinstrumentarium und dessen Arbeit reflektiert werden und welche Kritik, welche Verbesserungswünsche und welche Zukunftsvisionen es gibt. Eine Absage erteilte mir nur ein Spitzenverband der Kulturpolitik. Zudem habe ich wesentliche Aussagen in den relevanten Medien sowie in wesentlichen Publikationen als Materialien genutzt, um die durch Interviews gewonnenen Ergebnisse ergänzen zu können.

Als These habe ich sowohl Strömungen der Föderalismuskritik als auch latente Auflösungserscheinungen eines reinen Kulturföderalismus berücksichtigt und folgendermaßen formuliert: Die ursprüngliche föderalistische Hoheit, die bei Land und Kommune liegt und das Prinzip der Subsidiarität beinhaltet, wird im Bereich der Kultur dort infrage gestellt, wo die hierin verankerte Kulturpolitik aufgrund politischer und konzeptioneller Implikationen nicht ihre volle Aufgabenfülle entfalten und übernehmen kann, wenn

- die Haushaltsbedingungen auf kommunaler Ebene eine Finanzierung sogenannter freiwilliger Leistungen immer eingeschränkter zulassen,

7 Freeman, R. Edward/McVea, John (1995): A Stakeholder Approach to Strategic Management. Charlottesville.

- das Wissen über und der Zugang zu den Stakeholdern fehlen und
- hieraus wenig wirksame kulturpolitische Konzeptionen und Pläne entstehen.

Dieser Prozess wird verstärkt durch Sonderförderungen des Bundes:

- die verstärkte Berlin-Förderung,
- die Direktförderung (Klassik Stiftung Weimar, Stiftung Schlösser und Gärten),
- die Unterstützung von Investitionen für Monumente der deutschen Kultur (Nationaltheater Weimar u.a.),
- Fördereinrichtungen auf Bundesebene, die im Rahmen ihrer Programme das föderalistische Prinzip außer Kraft setzen (KSB, Fonds Darstellende Künste u.a.),
- Sonderförderungen des Bundes (Coronakrise, NEUSTART KULTUR).

Aber auch durch die zunehmende Entwicklung von sogenannten Ausweichstrategien, mit denen sich Künstler*innen, Gruppen oder kleine Organisationen z.B. Mischfinanzierungen zusammenstellen,

- die aus Förderungen der Verbände und Interessensgruppen wie dem *ensemble-netzwerk* (Spendenaktion: Mieten) oder
- aus **communitygenerierten Mitteln** wie z.B. der Genossenschaft von Erfurter Bürger*innen zur Bespielung des Schauspielhauses Erfurt sowie
- aus eigenen Ersparnissen und angeworbenen privaten Geldern bestehen.

Damit einhergehend findet derzeit ein von einigen Akteur*innen wahrgenommener **Entkopplungsprozess** von den Reglements eines Föderalismus alten Typs statt. Dieser wird durch den zunehmenden Ruf einiger der Kultureinrichtungen nach einer größeren Beteiligung des Bundes verstärkt, gleichzeitig soll aber der Föderalismus beibehalten werden – dies vor allem vor dem Hintergrund der knappen Kassen in vielen Kommunen und ausgewählten Ländern. Eine Alternative zu dieser Zweigleisigkeit aus Entkopplung und Föderalismus könnte darin bestehen, den Föderalismus zu modernisieren – auf Basis neuer Indikatoren und Reglements.

2.2 Die allgemeinen Rahmenbedingungen der Darstellenden Künste

Die deutsche Theaterlandschaft ist im Wesentlichen dreigeteilt. Sie besteht aus den 140 öffentlichen Theatern und der sehr diversifizierten Freien Szene, die eine Reichweite von Laiengruppen in den ländlichen Gebieten bis zu international agierenden Gruppen in den Metropolen hat. Hinzu kommen, in einer öffentlichen und institutionalisierten Form, die Produktionshäuser, wie das HAU Berlin, Kampnagel oder der Mousonturm, in die internationale und nationale freie Gruppen eingeladen werden, sowie eine steigende Anzahl von Theaterfestivals. Das dritte Standbein sind die Bespielhäuser und Spielorte der wachsenden INTHEGA-Gruppe, die vor allem die kleinen Kommunen und ländlichen Regionen mit Theater und theaterähnlichen Programmen versorgt, die von öffentlichen Theatern und von freien Gruppen eingekauft werden. Der Vernetzungsgrad zwi-

schen diesen drei Segmenten steigt, während das vierte Segment der Privattheater mit den Stadttheatern in den Metropolen verbunden ist.

Die osmotischen und nur fein voneinander abgegrenzten Teilbereiche oder Szenen der Darstellenden Künste umfassen insgesamt etwa 60.000 Beschäftigte, von denen die 40.000 angestellten Mitarbeiter*innen der 140 öffentlichen Theater die größte Einzelgruppe darstellen, von denen wiederum ca. 50 % – also etwa 20.000 – künstlerisch tätig sind.[8] Weitere ca. 20.000 Künstler*innen[9] arbeiten in freien Produktionszusammenhängen, wobei es viele Grenzgänger*innen und Über-Kreuz-Verflechtungen zwischen den Hemisphären und Beschäftigungsverhältnissen gibt: Viele Künstler*innen, die in den öffentlichen Theatern arbeiten und dort gezählt werden, sind phasen- und produktionsweise auch bei freien Produktionen tätig, die wiederum in privaten und/oder semiöffentlichen Strukturen, den sogenannten Produktionshäusern ihre Arbeiten zeigen. Andere Künstler*innen, die vorrangig in freien Kontexten arbeiten, spielen auch in einzelnen Produktionen der öffentlichen Theater als sogenannte Gäste auf Basis eines – allerdings rechtlich umstrittenen – Honorarvertrags, der bei genauerer Betrachtung Weisungsrechten des Theaters unterliegt und einer temporären Festanstellung gleichkommt. Die **Verknüpfung der beiden Hemisphären** ist aus wirtschaftlichen Gründen weiter vorangeschritten, als es die Spitzen der Verbände nach außen kommunizieren, die aus Gründen der Selbsterhaltung oft noch eine striktere Trennung der Bereiche reklamieren, als es auf der künstlerischen Produktionsebene tatsächlich der Fall ist.

Eine freie Dramaturgin beschreibt das Dilemma der Darstellenden Künste, vor allem in den öffentlichen, zunehmend auch in den Freien Künsten folgendermaßen:

> **Theater sollte endlich wieder als eine Kunstform zu begreifen sein**, nicht mehr als wirtschaftliches Unterhaltungsprogramm, mit dem bestimmte, von der Kulturpolitik vorgegebene und von den Intendanten vollstreckte Kennziffern erreicht werden sollen. (T7)

Mit ihrer Formulierung, dass das Theater einer enormen und unnötigen Ökonomisierung unterworfen und »die Relevanz des Theaters nicht mehr über ihren intellektuellen und ideellen Nährwert gemessen wird«, hat sie die wesentliche Kritik an den Darstellenden Künsten zu Beginn des 21. Jahrhunderts formuliert (T7).

Das Schlingensief'sche Paradigma, dass Kunst auch ein Scheitern sein darf und auch dann noch – in manchen Fällen erst dann – als eine große Chance begriffen werden kann, ist in den letzten 20 Jahren des stringenten Neoliberalismus, der auf verschiedenen Wegen auch in die Darstellenden Künste eingesickert ist, einem gemischten Paradigma aus Kunst, Unterhaltung und Wirtschaftlichkeit gewichen.

Angesichts der hohen Subventionen, die nur eine eingeschränkte Wirtschaftlichkeit der eingesetzten Mittel erforderlich machen, ist diese Anpassung nicht zu verstehen: Die

8 Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele. Bonn.

9 Keuchel, Susanne (2010): Report Darstellende Künste. In: Jeschonnek, Günter (2010) (Hg.): Report Darstellende Künste, Fonds Darstellende Künste und Kulturpolitische Gesellschaft sowie KSK (2019): Künstlersozialkasse. URL: www.kuenstlersozialkasse.de [20.05.2021].

Subventionen werden als Risikofinanzierung[10] gegeben und verstanden, die den Theatern künstlerische Freiräume und Innovationen ermöglichen sollen, die jenseits der Gesetze einer Rentabilität eingesetzt werden. Die freien Künstler*innen und Gruppen versuchen, zum Teil mit großem Erfolg, sich diesem neoliberalen Paradigma zu entziehen und einen eigenen Weg zu gehen.

In diesem Zusammenhang haben sich kulturmanageriale Überlegungen verstärkt, das Theater über die kaum vergleichbaren Kategorien der *Einspielquote* und der *Auslastung* der Vorstellungen auszumessen.[11] Später kam das Modell der *Umwegrentabilität* hinzu, mit dem die wirtschaftlichen Effekte eines Theaters auf die jeweilige Stadt und Region in die Kalkulationen einbezogen werden können.[12] Dem wurde das **Modell der Wirksamkeit** gegenübergestellt, mit dem bewertet werden soll, wie viele Menschen z.B. mit einer eingesetzten Million Euro erreicht werden, anstatt Verhältniszahlen zu erstellen.[13] Hiermit wird auf eine wesentliche Zielsetzung des Theaters verwiesen: die Erreichung von Menschen, von Publika. Ansonsten würden alle Theater eines Tages in kommerzielle Betriebe überführt werden, und damit würde langfristig eine Kulturtechnik aussterben.

2.2.1 Beseitigung der Abhängigkeit der Organisationen von einer nicht harmonisierten Kulturpolitik

Von vielen Teilnehmer*innen wird moniert, dass die Darstellenden Künstler*innen und Organisationen sich »vielen Abhängigkeiten ausgesetzt fühlen«. Eine freie Künstlerin spricht davon, dass es »so viele Gremien und Personen in der Kulturpolitik gibt, die *bedient* werden möchten, was die eigentliche Theaterarbeit ungemein erschwert« (T11).

Gemeint sind die **vielen Gremiensitzungen**

- mit Aufsichts- und Verwaltungsräten,
- die Sitzungen mit den Exekutiven von Stadt und Land,
- mit den Kulturausschüssen der Stadt und des Landes,
- die Sitzungen in den Kommunalräten sowie
- mit einzelnen Vertreter*innen der in den Kommunalräten und Ausschüssen vertretenen Parteien,

sodass für die eigentliche Arbeit im Theater für die ohnehin überlasteten und zuweilen auch überforderten Leiter*innen und Mitarbeiter*innen Energie und Zeit fehlen, z.B. für die oft zu kurz kommende interne Leitungs- und Personalarbeit. Die politische Arbeit von Theaterleitungen und die Lobbyarbeit von freien Gruppen »saugt« sehr viel Energie,

10 Schneider, Wolfgang (2010): Es geht um die Zukunft unserer Theaterlandschaft. In: Fonds Darstellende Künste (2010): Report Darstellende Künste, Essen sowie Schneider, Wolfgang (2013): Wuppertal ist überall! In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.): *Die* Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld.

11 Röper, Henning (2000): Theatermanagement. Köln.

12 Wink, Rüdiger/Kirchner, Laura u.a. (2014): Studie zur Umwegrentabilität der Eigenbetriebe der Stadt Leipzig. Leipzig.

13 Schmidt, Thomas (2017): Theater, Krise und Reform. Wiesbaden.

Zeit und Aufmerksamkeit ab, die bei der künstlerischen, konzeptionellen und personalen Arbeit fehlen. Die Theater müssen dadurch zu oft »reagieren, anstatt proaktiv agieren zu können« (T11), also Vorschläge zu unterbreiten, neue Konzepte und Instrumente zu entwickeln und die kulturpolitischen Gremien dazu zu bringen, sich mit Innovationen auseinanderzusetzen, die dringend erforderlich sind. Dies ist ein wesentlicher Grund für verzögerte Reformen und eine stark reduzierte Reformbereitschaft auf beiden Seiten.

Hinzu kommt, dass »im Aufsichtsrat hauptsächlich Vertreter*innen aus der Politik« sitzen und es keine »inhaltlichen Diskussionen« gibt. Erst nach »massiven Aufforderungen zum Dialog zwischen Kultur und Politik [...] finden Treffen mit Ministerium und Regierenden statt« (T14). Wenn die Politik tatsächlich lernen würde, mit einer Stimme zu sprechen, dann könnten diese Gespräche, in denen man sich verantworten muss, auf ein bis zwei pro Jahr reduziert werden, anstatt wöchentlich neue Termine mit immer neuen Politiker*innen und politisch Verantwortlichen anzusetzen, die sich in wechselnden Gruppierungen informieren möchten, ohne überhaupt in der Verantwortung zu stehen.

2.2.2 Die Krisen der Theaterlandschaft

Die Rahmenbedingungen lassen sich zügig skizzieren. Sie werden durch die wesentlichen Krisen der Theaterlandschaft reflektiert, die sich – unabhängig von der Pandemie – auf alle Säulen der Theaterlandschaft ausdehnen und die sehr unterschiedlich durch die Kulturpolitik reflektiert werden.

Die Relevanzkrise: Die Relevanzkrise der Darstellenden Künste ist ein Schlüssel zur Erkenntnis über den Status quo in der Gesellschaft. Sie resultiert aus dem abnehmenden Interesse der Bevölkerung am Theater und seinen Angeboten und schmälert damit dessen gesellschaftliche Bedeutung und Reputation. 1963 waren Theater und Konzert noch eine der wichtigsten und herausragenden Freizeitbeschäftigungen und Unterhaltungen der Bevölkerung, während das Interesse der Menschen am Theater heute weit abgerutscht ist. Obwohl sich die Intensität der Vermittlungs- und Education-Arbeit der Theater vervielfacht hat, verlieren junge Menschen nach der Schule meist den Bezug zu Theatern und Orchestern, weil diese als Freizeitmöglichkeiten in der eigenen Peergroup keine oder nur eine untergeordnete Bedeutung haben, weil Karten zu teuer oder Kontingente erschwinglicher Karten nur knapp bemessen sind. Wenn man die beinahe lückenlos publizierten Statistiken des Bühnenvereins genauer anschaut, muss man feststellen, dass die Besucherzahlen pro Vorstellung von etwa 700 im Jahr 1963 auf 312 im Jahr 2019 gefallen sind.

Die Legitimitätskrise: Die Legitimitätskrise ist ein unmittelbarer Ausfluss aus der Relevanzkrise, sie ist eine Krise sinkender gesellschaftlicher und politischer Anerkennung und Rechtmäßigkeit. Sie ist zugleich auch eine Krise der kulturpolitischen Kommunikation zwischen den Ebenen, Gewalten und Einrichtungen der Kulturpolitik und den Kulturorganisationen. Darstellende Künste haben in den Augen der Politik vehement an Legitimation eingebüßt, weil es ihnen nicht gelungen ist, ihre Kreativität, ihre Innovationskraft, ihre Fähigkeit zur künstlerischen Durchdringung und Erforschung als wesentliche Merkmale einer unersetzbaren Kulturtechnik der Gesellschaft zu vermarkten. Die

oft noch anzutreffende starke Autarkie eines *l'art pour l'art* der Theater führt zu einer nur schwerfälligen Öffnung der Theater.

Die Strukturkrise: Die Strukturkrise in den Darstellenden Künsten hat zwei Ausprägungen. Den **Freien** fehlen kulturpolitische Unterstützung, ausreichende Ressourcen im Sinne einer faireren Ressourcenaufteilung mit den öffentlichen Theatern, und auf der Ebene der Bundesländer fehlen freie Produktionshäuser als zentrale Proben-, Vorstellungs- und Kommunikationsorte. Die **öffentlichen Theater** wiederum haben einen Modernisierungsschub bislang versäumt und arbeiten noch immer mit Leitungs- und Kommunikationsmodellen aus der Zeit um 1900, die jeweils nur punktuell modernisiert werden. Das Intendantenmodell, die straffe Hierarchie, die fehlende Partizipation der Mitarbeiter*innen, Intransparenz und latente Neigungen zu Machtübergriffen führen dazu, dass sich die öffentlichen Theater nicht weiterentwickeln und auch nicht wirklich gegenüber den Freien öffnen können. Heiner Goebbels wies darauf hin, dass das Stadttheater »eine in Stein gehauene Form des bürgerlichen Kunstwillens«[14] ist.

Die Überproduktionskrise: Von der Überproduktionskrise sind in erster Linie die Stadttheater betroffen. Einige von ihnen müssen sich mit den Zielvorgaben ihrer Gesellschafter auseinandersetzen und bestimmte Zuschauerzahlen, Auslastungs- und Einnahmequoten erzielen, die nichts mehr mit der Situation in den 2020er Jahren zu tun haben. Die Rahmenbedingungen haben sich rapide geändert. Oft sind diese Krisen jedoch hausgemacht, weil Intendant*innen immer mehr produzieren und einst gemachte Spielpläne mit zusätzlichen und neuen Formaten bestücken, um auch noch die letzte, noch nicht direkt angesprochene Klientel der zersplitterten Gesellschaft direkt ansprechen und für einen Theaterbesuch gewinnen zu können.

Die Krise der Finanzierung: Die Finanzierungskrise der Freien liegt auf der Hand. Weniger als 10 % aller Landes- und Kommunalmittel gehen an die freien Gruppen und Künstler*innen aus dem Etat für die Darstellenden Künste, und auch um die Nachhaltigkeit der Finanzierung ist es meist nicht gut bestellt. Die Krise bei den Freien reflektiert zwei Ebenen: die finanzielle und die instrumentelle Ebene. Unabhängig von tendenziell sinkenden Fördervolumina klafft eine große Lücke an modernen Finanzierungsinstrumenten, die nötig sind, um die erweiterten Finanzierungsaufgaben wahrnehmen zu können. Die öffentlichen Theater haben seit Jahrzehnten nur in Ausnahmefällen eine strukturelle Aufstockung ihrer Zuwendungen erhalten, weshalb jede neue Aufgabe und jedes damit verbundene neue Stellenprofil (Development, Diversität, Nachhaltigkeit, Zukunftsfragen, Arbeitssicherheit, Personalentwicklung u.a.) förmlich aus »den Rippen geschwitzt« wurde oder einfach nicht implementiert werden konnte. Die deutschen öffentlichen Theater existieren heute vor allem auf Kosten ihrer künstlerischen Mitarbeiter*innen fort, die die Mehrbelastungen auf ihren Schultern tragen. Der Vertragstyp NV-Bühne (Normalvertrag) gibt den Theaterleiter*innen einen großen Spielraum.

14 Goebbels, Heiner (2013): Zeitgenössische Kunst als Institutionskritik. Stuttgarter Rede zur Kultur.

3 Gestalt und Struktur der Kulturpolitik, ihre gegenwärtige Verfasstheit

3.1 Die gegenwärtige Verfasstheit und Rezeption der Kulturpolitik

»Im Idealfall müsste Kulturpolitik ein Gesamtkunstwerk sein. Aber die Ausgangslage ist kompliziert«, beschreibt Helge Lindh (SPD), Mitglied des Bundestags und Mitglied des Kulturausschusses, die derzeitige Situation,

> Wir müssen von einer sehr diversen Lage und Vielfalt auf drei Ebenen ausgehen, die sich noch einmal in einen legislativen und einen exekutiven Bereich teilt. Zudem gleicht keine Landesstruktur der anderen, die einen haben z.B. sehr starke Länderpolitiken in der Kultur (Sachsen, Bayern), andere sind wiederum mit starken Städteschwerpunkten in der Kulturpolitik ausgerichtet (NRW, Berlin, Hamburg). (T16)

3.1.1 Neue Formen der kulturpolitischen Entscheidungsbildung

Die Mehrheit der Teilnehmer*innen der Studie vertritt das Modell eines **gelebten Föderalismus**, der eingebettet oder verstärkt wird von einem punktuell aktiven Bund, von dem sich einige eine **Richtungskompetenz** für die »gesamtdeutsche Kulturpolitik« erhoffen, während andere dafür plädieren, dass diese Kompetenz bei den Ländern und Gemeinden bleibt. **Tobias Knoblich**, der Präsident der einflussreichen Kulturpolitischen Gesellschaft (KuPoGe), betrachtet diese Veränderungen jedoch kritisch und sieht die Gefahr einer kulturpolitischen Dysbalance, die von den immer schwächer werdenden Kommunen ausgeht:

> Die deutsche Kulturpolitik ist ein komplexer Organismus, der nicht konfliktfrei wirkt, die Kommunen, die die eigentlichen Hauptakteurinnen sind, werden immer schwächer, während der Bund eine immer präsentere Rolle einnimmt, die so nie vorgesehen war. (T24)

Die Stärke der Verbände, privaten Stiftungen und Netzwerke wird von den meisten Teilnehmer*innen bemerkt und von einigen sogar begrüßt. Einige von ihnen erkennen allerdings, was für ein starker Teil der deutschen Kulturpolitik sie geworden sind und in welchem Maße kulturpolitische Aushandlungsprozesse heute außerparlamentarisch zwischen Verbandsspitzen und den Spitzenvertreter*innen der Exekutive stattfinden und damit die traditionellen Wege der kulturpolitischen Entscheidungen, Legislative – Exekutive – Kulturorganisationen, außer Kraft setzen. Es werden sukzessive ganz **neue Formen der kulturpolitischen Entscheidungsbildung eingeübt**, die denen anderer Politikbereiche ähneln. Aus Sicht der in Verbandsnähe arbeitenden Kulturorganisationen sind diese Veränderungen durchaus zu begrüßen, denn dies ist oft verbunden mit stärkerem politischem Einfluss und besseren Förderkonditionen, entkoppelt von den starren Fördervorgaben der Landes- und Kommunalexekutiven. Andere mit weniger guten Zugängen werden jedoch schlichtweg benachteiligt. In der Demokratie darf es keine Lobbywettbewerbe um Zugänge zur Politik geben.

3.1.2 Kritik an der gegenwärtigen Verfasstheit der Kulturpolitik

Die Kritik an der gegenwärtigen Verfasstheit der Kulturpolitik, namentlich ihre föderalistische Organisation und das damit verbundene Prinzip der Subsidiarität sowie ihre Teilung in eine exekutive und eine legislative Gewalt, ist in den verschiedenen Peergroups, in den Communitys und Teilen der Kulturpolitik größer als erwartet. Kritisiert wird mehrfach der Begriff einer einheitlichen Kulturpolitik. Stellvertretend für einige Kritiker*innen merkt der Berliner Staatssekretär für Kultur, Torsten Wöhlert, an: »Es gibt keine bundesdeutsche Kulturpolitik, diese besteht aus vielen Einzelteilen auf verschiedenen Ebenen und ausgeführt von sehr verschiedenen Akteuren.« (T20) Selbst ein gemäßigter Kritiker wie der Hamburger Kultursenator und Präsident des Deutschen Bühnenvereins, Carsten Brosda, merkt an:

> Das Zusammenspiel der Ebenen der Kulturpolitik funktioniert immer mal wieder, aber leider noch längst nicht immer verlässlich. Hier braucht es noch mehr Routine und Selbstverständlichkeit in der Kooperation über die Ebenen hinweg. (T29)

Dabei wird die Vorstellung, ein zentrales Ministerium auf Bundesebene könnte alles richten, von Wöhlert als Illusion beschrieben:

> Auch ein echtes Ministerium auf zentraler Ebene würde hier nur wenig Abhilfe schaffen, zwar könnte so die Repräsentation der Kunst und Kultur möglicherweise verbessert werden, bereits die Kommunikation mit den Ländern bliebe vom Goodwill dieser abhängig. (T20)

Auch aus Sicht der Stakeholder wird die Sichtbarkeit der Kulturpolitik kritisiert: »Eine Bundeskulturpolitik ist allgemein kaum sichtbar, lediglich als parteipolitische Slogans werden Haltungen ab und an sichtbar«, äußert sich eine Theaterleiterin und ergänzt, »für uns […] spielt die Bundeskulturpolitik lediglich eine Rolle in repräsentativer Hinsicht.« (T14)

Vielfach korreliert diese fehlende Sichtbarkeit auch mit fehlender Initiative der Kulturpolitik, eigenständig und jenseits der offiziellen Gespräche Verbindungen und Kommunikation aufzunehmen, sodass »kaum Dialog mit den Institutionen oder Kunstschaffenden« (T14) aufgenommen wird. So verwundert es nicht, dass »derzeit Transparenz und Kommunikation kaum vorhanden« sind und nur auf Nachfrage entstehen. Zu wenig, um eine aktivierende und motivierende Rolle einzunehmen. Die Teilnehmerin wünscht sich – wie viele andere Teilnehmer*innen der Studie auch – eine **größere Verantwortung der Kulturpolitik** bei »Besetzungen, bei Fragen der Ausrichtung der Häuser, bei struktureller Entwicklung«, die wie der Betriebsrat und andere Vertretungen eine Anlaufstelle für das Personal der Theater sein sollte. (T14)

Viele Teilnehmer*innen der Studie verstehen die Strukturen und Abläufe der Kulturpolitik selbst nach vielen Jahren der Arbeit im Feld nicht. Kritisiert wird zudem die fehlende Transparenz: »In meiner Wahrnehmung sind die Strukturen der Kulturpolitik sehr opak, es ist unklar, wie und von wem Entscheidungen getroffen werden. Was in meinen Augen fehlt, ist größere Transparenz der Strukturen und Abläufe« (T7), schreibt eine Teilnehmerin, eine erfahrene Regisseurin, die viele Jahre im öffentlichen Theater, aber auch in freien Zusammenhängen gearbeitet hat. Ihre Ausführungen kulminieren in ihrer Synthese: »Ich habe nicht den Eindruck, dass die **Bedürfnisse von Künstlern** im

Theatersystem oder in der Kulturpolitik überhaupt eine Rolle spielen, das ist in der jetzigen Form gar nicht vorgesehen.« (T7)

Wenn aber diese Interessen und Bedürfnisse der Adressat*innen einer modernen Kulturpolitik keine Rolle mehr spielen, für wen wird dann überhaupt Kulturpolitik gemacht?, wäre die Frage, die sich unmittelbar an diese Kritik anschließt.

Bestätigt wird dies durch die Entwicklungen in der Theaterlandschaft in den Jahren 2020 und 2021. Eine Vielzahl von bekannten Fällen in Karlsruhe, an der Volksbühne Berlin, in Düsseldorf und am Gorki-Theater Berlin hat vor allem eines gezeigt: dass sich die jeweiligen Kulturverwaltungen in ihrem Handeln durch eine starke **Intransparenz** und **Prokrastination** auszeichnen. Die Opfer werden weder im Sinne eines raschen Krisenmanagements zügig angehört, die Verursacher toxischer Zusammenhänge durch Entlassung oder Beurlaubung aus dem Betrieb genommen, noch stellen sich Politik bzw. politische Verwaltung der jeweiligen Mitarbeiterschaft und helfen dieser, Prozesse wieder auf ein normales Gleis zurückzuführen. Stattdessen wird tatsächlich bis zur letzten Minute an der Personalie eines*r Intendant*in festgehalten, sei es, weil die politische Karriere daran hängt oder ansonsten festgestellt werden würde, dass die Verwaltung jahrelang ungenau bei der Verfolgung von Fällen und im Umgang mit Informationen gearbeitet hat. Zum Vertrauen in die Kompetenzen und in die Würde einer Kulturverwaltung trägt das nicht bei. Viele Künstler*innen, die von diesen Vorfällen betroffen sind, suchen sich Hilfe bei Verbänden, wie z.B. dem *ensemble-netzwerk*, das seit einigen Jahren als wesentliche Interessensvertretung agiert.

Einige Teilnehmer*innen nehmen Bezug auf eine bereits in den 1970er und in den 1990er Jahren erfolgte Kritik an den Aufgaben, der Wirksamkeit und der teils anmaßenden, teils aber auch ablehnenden Geste der kulturpolitischen Behörden gegenüber den Bedürfnissen und Nöten der Organisationen im Bereich der Darstellenden Künste. Von verschiedenen Teilnehmer*innen wird an den damals so wichtigen Aufbruch der Kulturpolitik unter **Hilmar Hoffmann** erinnert. Hilmar Hoffmann, der damals als Kulturdezernent in Frankfurt a.M. bundesweit eine herausragende Rolle als Kulturpolitiker spielte, prägte den Begriff »Kultur für alle«,[15] unter dem die Kulturpolitik der 1980er Jahre subsumiert wurde. Alle sollten Kultur wahrnehmen können, Schranken und Limitierungen sollten abgebaut und die Zugänge barrierefrei geschaffen werden. Weder fehlende Mobilität noch unzureichende finanzielle Mittel sollten ein Kriterium sein, um eine Kultureinrichtung besuchen zu können. Wer dies beanspruchen möchte, sollte jederzeit von diesen großzügigen Möglichkeiten Gebrauch machen.

Im Grunde genommen können wir heute auf ähnlich starke Ausschläge von Indikatoren außer- wie innerhalb der Kulturpolitik und der Kulturorganisationen verweisen, die auf einen dringenden Wechsel der gesamten Kulturpolitik und sich daran anschließende, notwendige Reformen hindeuten. Es muss auf die schlechte Stellung der Kulturpolitik in der Gesamthierarchie der verschiedenen Politikfelder verwiesen werden, die auf eine insgesamt wenig bedeutende Rolle der Kultur in unserer Gesellschaft hindeutet. Anders als z.B. in Frankreich oder in Italien sind Kulturpolitiker*innen in Deutschland meist Hinterbänkler*innen ohne größere Karrierechancen in der Partei- oder Amtshierarchie. Die Kultur, die auf Bundesebene nicht einmal ein eigenes Ministerium besitzt,

15 Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle. Frankfurt a.M.

ist eines der unbedeutendsten Politikfelder in der Bundesrepublik, und es dient denen, die sich in der Politik der Kultur verpflichten, nicht dazu, Karriere zu machen. An dieser Stelle muss die Frage gestattet sein, wie die große Diskrepanz zwischen einer nur unzureichenden Bedeutung von Kultur in der politischen Hierarchie und deren tatsächlicher Bedeutung für die Kulturelle Bildung einer Gesellschaft, insbesondere auch der Kinder, für die Entwicklung der Künste und Kulturtechniken selbst, für die Unterhaltung der Menschen und die Weiterentwicklung der Diskurse zu erklären ist. Handelt es sich um ein Wahrnehmungsproblem oder macht sich dieses Dilemma nur noch nicht in dem Maß bemerkbar wie andere gesellschaftliche Dilemmata?

Dazu zählen weiterhin die vermehrten eigenständigen und noch ungesteuerten Reformen in den Kulturorganisationen der Darstellenden Künste und die Wortmeldungen von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen, die ein neues Theatersystem einfordern, das den Bedingungen von Gerechtigkeit, Partizipation, Demokratie, Angstfreiheit, Diversität und verbesserten Lebens- und Arbeitsbedingungen gerecht wird.

3.2 Föderalismus und die Rolle des Bundes in der Kulturpolitik

Es lässt sich allerdings feststellen, dass sich die Mehrheit der Teilnehmer*innen bei aller Kritik für eine **Stärkung des Föderalismus** mit einer inhaltlich, jedoch nicht strukturell stärkeren Bundesebene in der Kulturpolitik, aber auch in der Theater-, Struktur- und Förderpolitik ausspricht. Dabei geht es eher um klare Setzungen als um den Ausbau der strukturellen Kompetenzen. Tobias Knoblich beschreibt, dass die Arbeit mit einer BKM im Rang einer Bundesstaatssekretärin völlig ausreichend sei und »man kein Bundeskulturministerium [brauche], denn die BKM ist fest verankert im Kanzleramt und sitzt am Tisch der Kanzlerin, selbst wenn sie am Kabinettstisch nicht mit abstimmen darf, was für die Kulturpolitik ohnehin von untergeordneter Bedeutung ist.« (T24) Gleichzeitig sieht Knoblich hier aber auch eine starke Gefahr, denn der Bund sei selbstbewusster geworden, und dieses neue Selbstbewusstsein, mit dem die BKM Ansagen z.B. an ihre Kolleg*innen in der Kultusminister*innenkonferenz mache oder – mehrheitlich wenig oder nicht abgestimmt – zusätzliche Fördermittel verteile, »vermittelt den Akteur*innen das Gefühl des Durchregierens. Damit geht die Gefahr einher, **dass das Föderale ausgehöhlt wird**« (T24).

Zudem entsteht über die Wahlkreisengagements der Mitglieder des Bundestags eine gewisse inhaltliche Weichenstellung, verbunden mit dem Einsatz zusätzlicher Fördermittel für Prestigeprojekte, aber auch für zusätzliche Kulturprojekte mit anderen Schwerpunkten, die in keines der vorhandenen Konzepte passen. Engagements auf Landesebene kommen hinzu. Auf kommunaler Ebene fehlt es allerdings an nötigen, zusätzlichen Komplementärmitteln, um diese Engagements einbinden zu können, die immer mit prozentualen Ko-Finanzierungen verbunden sein müssen – und es fehlt an Personal. Um diese neuen Projekte möglich zu machen, muss also umverteilt und in laufende Planungen eingegriffen werden, meist allerdings können diese Projekte nicht stattfinden. Knoblich erläutert: »Das versteht man als kommunaler Kulturpolitiker natürlich schnell als Gängelei. Kommunale Haushalte werden überfrachtet: Die örtliche Gemeinschaft soll sich eigentlich einbringen, kann es aufgrund klammer kommunaler Haushalte jedoch nicht.« (T24)

Er und auch andere Teilnehmer*innen erinnern zu Recht an das *Konnexitätsprinzip* in der Politik, das besagt, dass die für eine Aufgabe zuständige Ebene auch die Realisierung verantwortet. Die Erinnerung an dieses Prinzip leuchtet dann ein, wenn der Bund immer wieder neue Projekte, Instrumente und Mittelvergaben anregt und sich damit aktiv in die Hoheit der Kommunal- und Landesebene einmischt.

Anders sieht das die Theaterleiterin, die den **Föderalismus** sehr deutlich kritisiert, »der eine manchmal schmerzhafte Beliebigkeit bei der Kulturförderung oder auch der Förderung von Strukturreformen« erzeuge. Sie hebt hervor, dass vor allem die Regierungswechsel wesentliche Störfaktoren sind, denn jede Form von Reformen und Vorhaben wird durch Wahlen und die Besetzung der politischen Schlüsselpositionen durch neue Kandidat*innen vor allem anderer Parteien durchkreuzt. (T14)

3.3 Kultur als Pflichtaufgabe

Die Frage nach »Kultur als Pflichtaufgabe« wurde in jedem Gespräch gestellt. Allerdings sind deutlich weniger Teilnehmer*innen als erwartet auf diesen bislang heiß diskutierten und immer wieder neu aufgegriffenen Aspekt im Diskurs moderner und nachhaltiger Kulturpolitik eingegangen, was vermittelt, dass Kulturpolitik und Kulturförderung so fest in der Bundesrepublik verankert sind, dass die Festlegung als Pflichtaufgabe nicht mehr die Dringlichkeit besitzt wie noch vor wenigen Jahren. Die dezidierteste Position nimmt auch hier wieder Tobias Knoblich, der Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft und Erfurter Kulturdezernent, ein, bei dem Aspekte einer diskursiven und einer angewandten Kulturpolitik am ehesten miteinander Verknüpfung finden. Er spricht sich dezidiert dagegen aus:

> Kultur darf nicht als Pflichtaufgabe verstanden werden, weil sonst der Spielraum einer Kommune oder eines Landes stark eingeengt werden würde, es geht ja um die Freiheit, selbst gestalten zu wollen. Was nützt die Pflichtaufgabe, wenn sie kein Geld mehr haben, die mit der Pflichtaufgabe verbundenen Aufgaben zu erfüllen. (T24)

So interessant diese Argumentation auch in Abgrenzung zum bislang gültigen Tenor platziert ist, verstehe ich Knoblichs Versuch einer Abgrenzung von gängigen Forderungskatalogen zum einen als pragmatische Konsequenz seiner kommunalen Kulturarbeit und der Erfahrung mit chronisch klammen Haushalten, vor allem in den ostdeutschen Ländern. Zum anderen geht es hier auch um eine klare Botschaft, für die Knoblich als Meinungsbildner verstanden werden kann und für die er im Diskurs werben möchte. Aus meiner Sicht spielt es jedoch durchaus eine Rolle, ob eine Kommune und die Bürgerschaft eine Pflichtaufgabe in einer Zeit unsolider Kassen aufrufen, im Gegensatz zum Umstand, dass es sich hierbei »nur« um eine freiwillige Aufgabe handelte. Ist Ersteres der Fall, muss die Kommune diese Finanzierung und Umsetzung darstellen, und wenn sie das nicht kann, Wege der alternativen Finanzierung oder Umverteilung finden. Das verschafft der Pflichtaufgabe deutlich mehr Respekt, ebenso der Kulturpolitik, und es stärkt den Respekt gegenüber der Kultur und den Kultureinrichtungen. Letztlich geht es auch darum, dass die Themen der sinkenden Relevanz und Legitimität von Kultur und Kunst öffentlich diskutiert werden müssen.

3.4 Kritik

Nahezu alle Antworten der Teilnehmer*innen dieser Teilstudie zeichnen sich aus durch eine Kritik an der Struktur und der Arbeitsweise der deutschen Kulturpolitik, der schlechten internen und externen Kommunikation und der fehlenden Bereitschaft zu Reformen und Innovationen. Die Kritik bezieht sich nicht auf den Föderalismus an sich, der von nahezu allen als wesentlicher Baustein der Demokratie angesehen wird, sondern auf fehlende Organisationen oder Teile von Organisationen, um wieder die Bedeutung der Kultur und der Kulturpolitik sowie deren Durchschlagskraft zu erhöhen. Es handelt sich um eben jene Themen, die in der deutschen Gesellschaft mit dem in den 1960er Jahren einsetzenden Bedeutungsverlust von Kultur virulent sind.

Simone Barrientos, Mitglied des Bundestags und des Kulturausschusses bis 2021, spricht von einer **Lückenhaftigkeit** des bestehenden Systems der Kulturpolitik und plädiert im Gegensatz zur Mehrheit der Teilnehmer*innen für die Schaffung eines eigenständigen Kulturressorts:

> Zum einen fehlt ein Kulturressort, das als wichtiges Ministerium Platz am Kabinettstisch hat. Zudem sollten dort alle Verantwortlichkeiten für Kultur, die heute fast auf alle anderen Ressorts verteilt sind (Außen-, Bau und Heimat etc.) bei einem Kulturministerium gebündelt werden. (T6)

Damit beschreibt die Bundestagsabgeordnete die **Zersplitterung** der kulturpolitischen Zuständigkeiten und die Verteilung dieser Bedeutungssplitter auf verschiedene Ressorts als wesentliche Probleme. Diese Bedeutung kann nur durch eine Zusammenfassung aller noch in verschiedenen Ministerien und Organisationen festgehaltenen Bestandteile in einem Bundeskulturministerium erlangt werden, das am Kabinettstisch sitzt, mitverhandelt und – endlich – die Kultur erfolgreich in die Gesamtpolitik des Landes einfließen lässt. »Der Bund darf sich allerdings nicht in föderal abgegrenzte Aufgaben einmischen, seine Aufgabe ist es, die Rahmen- und Arbeitsbedingungen der künstlerisch Beschäftigten, ob frei oder in den Theatern, zu verbessern.« (T6)

Dies reflektiert Einschätzungen, die sowohl von Teilnehmer*innen aus den Organisationen und Verbänden, aber auch von verantwortlichen Kulturpolitiker*innen selbst kommen. Zudem wird hier ein wesentlicher Aspekt aufgegriffen, der zu den vordringlichsten Aufgabenstellungen für die Politik in den nächsten Jahren zählt: die Arbeitsbedingungen der künstlerisch Beschäftigten strukturell und nachhaltig zu verbessern. Der Bundestagsabgeordneten wurde in vielen Gesprächen mit Künstler*innen deutlich gemacht, dass an dieser Verbesserung und Veränderung der Arbeits- und Lebensbedingungen – und mit ihnen auch die strukturelle Organisation der verschiedenen Gruppen, Häuser und Festivals – kein Weg vorbei führen wird, wenn die Darstellenden Künste in Deutschland weiter existieren und sich weiter entwickeln sollen. Die Künstler*innen sind die wichtigste und die einzig unersetzbare Ressource, sie sind die wesentliche Voraussetzung, um Theater zu machen.

Eine starke Kritik gibt es an der zu großen Zahl von Organisationen und Verbänden, der damit verbundenen **Unübersichtlichkeit** und der daraus resultierenden **geringen Durchschlagskraft.** Meist wird die Kulturpolitik von kleinen neu gegründeten Netzwerken inhaltlich und strukturell vorangetrieben und neu verknüpft, aber eine Teilneh-

merin, die als Dramaturgin sowohl in freien wie auch öffentlichen Zusammenhängen arbeitet, äußert die Frage: »Es gibt natürlich wichtige Gremien, die wertvolle Inhalte liefern, aber wie viel Gewicht und Gehör erfahren sie wirklich?« (T11)

Zu den kritisierten Organisationen gehören neben dem **Deutschen Kulturrat** auch der **Bundesverband der Freien Darstellenden Künste**, **der Deutsche Bühnenverein (DBV) und die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA)** und sehr vereinzelt auch die **KuPoGe**. Von den einen werden sie als »erdrückend« und »übermächtig in ihrer Präsenz«, von anderen als ohnmächtig, zahnlos, diskursiv und unnötig bezeichnet, in ihr finde eine »wohlsortierte Nabelschau« ohne Programmatik und ohne real fassbare Zielebene statt. Die Kulturpolitische Gesellschaft scheint als einzige kulturpolitische Organisation derzeit über der Kritik zu stehen, was berechtigt erscheint, betrachtet man ihr ambitioniertes Programm und ihre engagierten Ziele genauer und die sehr differenzierten Kanäle, mit denen sie sehr fokussiert auf die Bereiche Einfluss nimmt, die eine besondere Relevanz für Fragen aktueller Diskurse, der Diversität, der Modernisierung und Transformation besitzen.

Die schärfste Kritik, vor allem der Künstler*innen aus den Bereichen der öffentlichen Theater, der Freien und/oder Soloselbstständigen, erfährt hingegen der **Deutsche Bühnenverein** und die darin verankerte **politische Doppelstrategie,** die Karrieremöglichkeiten der Intendant*innen mithilfe der hier beisitzenden Kulturpolitiker*innen abzusichern, während die Intendant*innen wiederum danach streben, ihren eigenen Verband als Karrierevehikel zu stärken. Eine freie Regisseurin beschreibt eindrücklich, dass die Intendant*innen mithilfe des Bühnenvereins eine **Steuerung der Kulturpolitik** selbst vornehmen, weil sie die Steuerungslücken und das politische Vakuum erkannt und taktisch ausgefüllt haben.

> Mein Eindruck war immer, dass sich über die letzten 20 Jahre eine Gruppe von Intendanten etabliert hat, **die im Hintergrund die Kulturpolitik steuert**, da es offenbar an kompetenten Politikern fehlt, verlässt man sich auf die etablierten Profis, was zu einer Verfilzung und einer gewissen Entropie in der Theaterlandschaft geführt hat und Innovation und Veränderung, auch auf personeller Ebene, im Keim erstickt. (T7)

Diese »Verfilzung und Entropie« wird auch auf die kulturpolitische Landschaft, auf die Ebenen, Strukturen und Instrumente gespiegelt, die hier den Interessen starker Einzelgruppen untergeordnet werden und damit ihren demokratischen Bias verlieren. Der **Bühnenverein** spielt als Vertreter der Theater (Theaterverband) wie auch der kulturpolitischen Exekutive (Arbeitgeberverband) mit seiner Hybridität eine ganz besondere Hebelwirkung auf die gesamte Theaterlandschaft aus, von dessen Textur die freien Companys und Künstler*innen in einem hohen Maße betroffen sind. Beschrieben wird von einem sehr erfahrenen Dramaturgen auch die

> fast logenhafte **Geheimhaltungspolitik** des **Deutschen Bühnenvereins**, der als Lobbyveranstaltung der Intendantenwillkür dient. Hierzu dient das Mittel der dubiosen Intendantenfindung und der damit geschaffenen, stark vereinheitlicht schraffierten Intendantenlandschaft, in der sich mit dem Bühnenverein in den verschiedenen – vom Hybridhaften abgeleiteten – Rollen des Trainers, Schiedsrichters und aktiven Mitspielers gegenseitig die Bälle zugeschoben werden. (T8)

Den Freien ist es erst in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren gelungen, sich in der bundesrepublikanischen Theaterstruktur zu behaupten, aufgrund einer den freien Strukturen und Zusammenhängen gegenüber wohlgesinnten und aktivierenden *neuen Kulturpolitik*, als deren erster Vertreter hier erneut Hilmar Hoffmann zu nennen ist.[16] Die Mehrheit der Teilnehmer*innen vermittelt allerdings sehr klar den Eindruck, als würde die deutsche Kulturpolitik den Interessen starker, gut vernetzter Verbände, bereits etablierten Strukturen und Menschen dienen, insbesondere denen, die in Personalunion gleich mehrere Ämter in den verschiedenen Organisationen, Vereinen und Verbänden übernehmen. Diese halten als Netzwerker*innen die Fäden der deutschen Kulturpolitik in den jeweiligen Fachbereichen in ihren Händen und nehmen auf die deutsche Kulturrealpolitik unmittelbar Einfluss, ohne dass die gewählten Volksvertreter*innen in diese Prozesse integriert werden (müssen). Das bedeutet aber auch, dass in einem hohen Maße Strukturpolitik betrieben wird, mit der die bestehenden Verbindungen und Strukturen weiter zementiert werden. **Hier finden wir es wieder: das Phänomen der außerparlamentarischen Steuerung der Kulturpolitik.**

Dieser Konstruktionsfehler deutscher Kulturpolitik scheint mir der wichtigste und dringendste Angriffspunkt für Reformen und einen Umbau in der Zukunft zu sein. Es muss die Frage gestellt werden, ob die Parlamentarier*innen von diesen tiefgreifenden Vernetzungen wissen und diese billigen? Haben die gewählten Vertreter*innen in den Parlamenten und Stadträten ausreichend Einfluss auf die Kulturpolitik, ohne dass sich Interessen von Verbänden mit parteipolitischen Interessen und Interessen von Exekutive und Fachverbänden miteinander vermischen?

3.4.1 Ressourcen und Kapazitäten

Kritisiert wird auch die im Vergleich zur Bundesebene schwache Ausstattung der Landesebene mit finanziellen Mitteln, vor allem aber mit Kompetenzen, Instrumenten und Innovationen. Als störend wird der große Unterschied in der Ausstattung der einzelnen Bundesländer empfunden. Eine freie Dramaturgin spricht sich deshalb für mehr Wissen, mehr Interesse und Beratungskapazitäten aus:

> Mitunter existiert auf Landesebene zu wenig Wissen oder echtes Interesse bspw. hinsichtlich der Reformbedürftigkeit der Theater sowie der daraus folgenden notwendigen Änderungen – da wären qualifizierte Berater oder unabhängig arbeitende Vereine/Organisationen o. ä. sehr notwendig, die diese Beratungs- und Entwicklungsaufgaben wahrnehmen. (T11)

Sie schlägt deshalb vor, »**Finanztöpfe für die strukturelle und finanzielle Reformierung von Theatern**« einzurichten, aus denen Beratungen wie auch Aus- und Weiterbildungen finanziert werden sollen (T11).

16 Hoffmann (1979).

4 Die wesentlichen Parameter in den Darstellenden Künsten

4.1 Finanzierungsbedingungen

Die Finanzierungsbedingungen für die Künstler*innen und die Organisationen in den Darstellenden Künsten haben sich seit 2000 stark verändert. Das liegt an einer Diversifizierung der Fördermöglichkeiten und der Produktionsformen sowie einem Aufbrechen des föderalen Fördermechanismus.[17] Die Finanzierung von Organisationen der Theaterlandschaft in den 1950ern bis Ende der 1990er Jahre erfolgte im Wesentlichen über eine Förderung durch die Kommunen und die Bundesländer und aus einem überschaubaren Anteil von 10 bis 15 % Eigenmitteln. Die Finanzierung der Gruppen und Künstler*innen der Freien erfolgte über diverse Förderprogramme, die von Kommunen und Ländern aufgelegt worden sind und bei Weitem nicht reichten, die geförderten Künstler*innen so zu finanzieren, dass sie damit ihre Projekt- und auch Lebenskosten bestreiten konnten, während die nicht geförderten Künstler*innen auf Sozialleistungen oder Übergangsjobs angewiesen waren.

Seit ca. 2000 hat sich dieses klare Bild sukzessive verschoben und in ein neues Förderparadigma für die Freien Darstellenden Künste gewandelt, das mit parallelen Strukturbildungsprozessen in der Szene einhergeht. Zwar werden die staatlichen Theater weiterhin mehrheitlich durch Kommunen, Länder und Eigenmittel gefördert, doch stehen ihnen zusätzliche Bundesprogramme zur Verfügung wie u.a. durch die KSB. Ebenso die freien Künstler*innen und Gruppen, die nun zusätzlichen Zugriff auf einen Schirm an weiteren öffentlichen, privaten und Verbandsmitteln haben: KSB, Fonds Darstellende Künste, Kulturstiftungen, Sparkassenstiftungen u.a., mit denen einzelne Projekte, aber auch semiinstitutionalisierte Programme gefördert wurden. Allerdings erhalten nur einige wenige Ausgewählte unter ihnen zudem regelmäßig die Möglichkeit, ihre Arbeiten in den Produktionshäusern zu entwickeln, zu zeigen und Gastspiele zu bestreiten, womit jeweils nicht unerhebliche Koproduktionsbeiträge einfließen. Hier steht **das Interesse der international ausgerichteten Produktionshäuser dem Interesse der nationalen und regionalen Freien Szene gegenüber**, deren Künstler*innen regelmäßig vor verschlossenen Türen stehen. Es gilt ein vermeintliches Besten- und Qualitätsprinzip in den international ausgerichteten Produktionshäusern, das die nationalen Entwicklungsprozesse wesentlich hemmt. Hier fehlen neu ausgerichtete Produktionshäuser, die mehrheitlich für die Interessen der regionalen Freien Darstellenden Künstler*innen eintreten.

In der Pandemie wurde dieses Paradigma 2020/2021 über seine Belastungsgrenzen hinaus getestet: Mit der Förderung und Betreuung durch Kommunen und Bundesländer war eine Versorgung der freien Künstler*innen nicht mehr ansatzweise garantiert. Nur durch den beherzten Einsatz der BKM konnte sich die Lage der Künstler*innen, der freien Gruppen und der Kulturorganisationen entspannen. Erstmals konnten nun auch Künstler*innen und Gruppen teilhaben, die in den Jahren zuvor durch sehr einseitige Vergabe- und Förderentscheidungen der Einrichtungen für die freien Künstler*innen durch das Raster gefallen waren. Dies korrespondiert mit dem im Zuge der Studie stark

17 Keuchel (2010).

kritisierten Aspekt, dass vor der Pandemie immer dieselben Künstler*innen von den Vergaben der Verbände der Freien oder des Fonds Darstellende Künste begünstigt worden sind, während die weniger renommierten Gruppen und Künstler*innen mit den weniger guten Anbindungen, die nicht in Gießen, Hildesheim, Berlin oder Leipzig studiert haben, demnach kaum Chancen haben auf Projekt-, geschweige denn institutionelle Förderung (T7, T10, T12, T13).

4.2 Arbeitsbedingungen

Die **Arbeitsbedingungen** in der gesamten Branche der Darstellenden Künste gelten bis auf die Leitungsebene und einige Spitzenjobs für protagonistische Spieler*innen und Opernsänger*innen an den großen Häusern als unterdurchschnittlich schlecht. 2010 berichtet der *Report Darstellende Künste*, dass die Künstler*innen der Freien Darstellenden Künste mit ihren Gagen und Jahreseinkommen etwa 40 % unter denen des bundesdeutschen Durchschnitts aller Sektoren liegen.[18] Es fehlen institutionalisierte Versorgungsmodelle und vor allem Modelle, die einen ganzen Lebenszyklus von der Ausbildung bis zum Ruhestand abdecken. Angemahnt werden auch Modelle, die einen »Mid-Career Ein- oder Ausstieg« fördern (T5). Hinzu kommt, dass freie Darstellende Künstler*innen naturgemäß von all den sozialen Zusatzleistungen abgeschnitten sind, die arbeitstätige Menschen in Festanstellung in anderen Segmenten der Gesellschaft erhalten: bezahlten Urlaub, Aus- und Fortbildungsangebote, Bildungsurlaub und bezahlte Krankheitstage, Schutz bei Schwangerschaft und junger Mutterschaft u.a.

Bestätigt wird das durch eine Studie aus dem Jahr 2019, als deren Resultat 67 % aller Theatermitarbeiter*innen angeben, »nicht oder kaum von ihren Gagen leben zu können und deshalb gezwungen zu sein, Zuverdienstmöglichkeiten zu suchen und wahrzunehmen«[19]. Aus dieser Studie wurde ablesbar, dass Künstler*innen meist als Singles in WGs und Einzimmerwohnungen leben und aufgrund fehlender Zeit, Ressourcen und Möglichkeiten keine Familien gründen können, wenn sie das wollen. Eine Schwangerschaft und/oder kleine Kinder gelten bedauerlicherweise noch immer als Karrierebremsen, anstatt dies seitens der Organisationen zu fördern: durch Schutz, Verstetigung der Arbeitsverträge und eine bessere Gehaltsstufe. »Die Branche wird immer noch als Berufung verstanden, die Berufung führt zur Selbstausbeutung mit den Folgen, für zu wenig Geld die eigenen körperlichen und seelischen Ressourcen auszubeuten«, bemerkt ein*e ehemalige*r Abgeordnete*r des Deutschen Bundestags (T6).

Dabei sollte die Höhe der Gage ein zentraler Teil der **Zukunftsverhandlungen** sein, denn, ergänzt die*der vormalige Abgeordnete des Deutschen Bundestags, »schließlich hat die Höhe der Gage, haben die Arbeits- und Lebensbedingungen unserer Künstler*innen Einfluss auf das, was auf den Bühnen stattfindet« (T6). Der enge Zusammenhang zwischen der Qualität der Arbeits- und Lebensbedingungen mit den künstlerischen Ergebnissen und der Relevanz der Darstellenden Künste in der Gesellschaft wird von einigen wenigen also bereits erkannt. Erkannt wird auch, dass keine oder nicht ausreichende Partizipation in den Theatern zu finden ist: »Es sollte mehr Teilhabe geschaffen

18 Ebd.

19 Schmidt (2019).

werden, aber auch viel Unterstützung, denn viele Künstlerinnen benötigen zusätzliche Hilfe.« (T6)

Die hier angesprochene Hilfe ist auf der einen Seite eine stützende, finanzielle Hilfe, es ist zudem die kollegiale Hilfe von Kolleg*innen und Leiter*innen, doch damit verstetigt sich diese Hilfe nicht. Was zudem fehlt, **ist eine strukturelle Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen,** die von den Teilnehmer*innen wohl deshalb nicht angesprochen wird, weil sie außerhalb des Bereichs des Möglichen liegt. Dennoch muss heute umgeschaltet werden auf ein langfristiges Denken, denn nur strukturelle Veränderungen und Verbesserungen schaffen nachhaltig Abhilfe und zukunftsfähige Arbeitsvoraussetzungen.

4.3 Ausbildungsbedingungen

Die Ausbildungsbedingungen in den Darstellenden Künsten sind seit jeher Teil der Diskussion[20] und werden von den Teilnehmer*innen immer wieder angesprochen (T5). Die Hochschulen bilden im künstlerischen Bereich grundsätzlich deutlich über dem Bedarf aus, um im Rahmen eines Bestenprinzips sehr früh eine Selektion zu forcieren, damit die besten Absolvent*innen bei den Intendantenvorsprechen reüssieren und in den ersten Jahren ihres Engagements künstlerische Höchstleistungen erbringen. Dabei wird immer mehr auch seitens der staatlichen Ausbildungseinrichtungen in Kauf genommen, dass nicht mehr nur für den Bereich der öffentlichen Theater, sondern auch für die freie, selbstständige Tätigkeit ausgebildet wird. Letzteres inkludiert zum einen die aktive Gründung von oder Mitwirkung in freien Companys sowie die Gründung von freien Produktionsorten (wie z.B. Studio Naxos in Frankfurt a.M.). Zum anderen kann damit auch der Wunsch nach einer freien Tätigkeit als Soloselbstständige*r verbunden sein, der zwar ein hohes Augenmerk auf Beschäftigungsverhältnisse als Gast in Produktionen öffentlicher Theater legt, die eines Tages in eine höhere Sichtbarkeit, in mehr Engagements und feste Anstellungsverhältnisse übergehen können, der aber auch nicht abgeneigt ist, in besser bezahlten Produktionen der Freien Szene oder des Films und Fernsehens, des Hörfunks oder des Bereichs der Synchronisation mitzuwirken. Die Ausbildungspfade und Biografien der Alumni diversifizieren sich dabei immer mehr, womit sich in den Ausbildungsprogrammen selbst neue Anforderungen herausbilden.

Hervorzuheben ist das Wirken der Ausbildungsverbünde aus Theater- und Kunsthochschulen und theaterwissenschaftlichen sowie -praktischen Studiengängen mit öffentlichen Theatern und Häusern, Gruppen, Produktionseinrichtungen und Künstler*innen der Freien Szene, um den Studierenden frühzeitig Praxis vermitteln und Projektmöglichkeiten ermöglichen zu können. Ein wegweisendes Modell hat die Hessische Theaterakademie entwickelt, die unter ihrem Präsidenten Ingo Diehl seit 2019 eine Modernisierung im Zuge einer stärkeren Hinwendung zu Kooperationsmodellen, aber auch zur Freien Szene durchläuft. Zu diesem Ausbildungsmodell gehören im Kern die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (HfMDK) in Frankfurt a.M., die Universitäten in Gießen und Frankfurt, die Kunsthochschule in Offenbach am Main sowie zehn Theater und Gruppen, Produktionshäuser und Künstler*innen der Freien

20 Schneider (2013).

Szene. Ingo Diehl, der Präsident der Hessischen Theaterakademie (HTA), und Philipp Schulte, ihr Geschäftsführer, beschreiben das so:

> Seit 20 Jahren ist es möglich, von seiner Arbeit als freier Künstler zu leben, wenn auch nicht reichlich. Es ist ein ernst genommenes Lebens- und Arbeits-Modell entstanden. Für Studierende ist das interessant, da es für die eigene Künstlerbiografie dadurch natürlich viel mehr Möglichkeiten der eigenen künstlerischen Entwicklung und des eigenen Verdienstes gibt. (T5)

Das schließt an die von Staatssekretär Wöhlert geäußerten Ausführungen zu Künstlerbiografien an, die durchaus nicht mehr linear verlaufen – das taten sie allerdings noch nie – und sowohl Aktivitäten in beiden Bereichen der Darstellenden Künste oder auch in benachbarten Segmenten der Künste beinhalten können. Das allerdings erfordert eine starke Flexibilität, die in der Ausbildung von Beginn an als paritätische, gleichberechtigte Option formuliert werden sollte, damit nicht die Karriere im Privattheater als zweit- und in der Freien Szene als drittbeste verstanden wird, während eine Laufbahn im öffentlichen Theater als beste Lösung von den Studierenden bitter umkämpft wird. Das könnte zu einer noch stärkeren Entsolidarisierung zwischen Künstler*innen führen, wenn es darum geht, wer die besten Engagements bekommt und wer wie gut und bei welchen Regisseur*innen besetzt wird. Der psychische Druck auf junge Künstler*innen in der Ausbildung ist immens, und nicht wenige werden währenddessen oder in den ersten beiden Jahren nach dem Berufseinstieg in den öffentlichen Häusern gebrochen. Die Darstellenden Künstler*innen benötigen unseren besonderen gesellschaftlichen Schutz.

Im Rahmen der Pandemie wurden sowohl von Hochschulen als auch von politischer und künstlerischer Seite sowie jener der Netzwerke sehr unterschiedliche Signale ausgesendet. Während die einen darüber nachdachten, für ein Jahr keine neuen Studierenden aufzunehmen, versuchten insbesondere die öffentlichen Hochschulen, für die Absolvent*innen, die im Jahr 2021 nicht sofort einen Berufseinstieg finden würden, Übergangslösungen zu entwickeln. Das Stipendienprogramm im Rahmen des Programms NEUSTART KULTUR, das vielen Soloselbstständigen ermöglichte, zu einem eigens gesteckten Ziel zu forschen, rückte ein neues Feld in den Fokus: das Empowerment und die zusätzliche Ausbildung der Studierenden und jungen Absolvent*innen mit fehlenden Kompetenzen und sozialen und kommunikativen Skills, mit denen sich Zugänge zu Netzwerken oder einflussreichen Akteur*innen allein instrumentell viel besser öffnen lassen. Auch die Masterprogramme im Bereich Dramaturgie und Theatermanagement rückten stärker in den Fokus. So stiegen die Anfragen von Darstellenden Künstler*innen nach einem Studienplatz z.B. im Masterprogramm Theater- und Orchestermanagement an der HfMDK Frankfurt deutlich an.

4.4 Zugangsbedingungen

4.4.1 Voraussetzungen, um als freie*r Künstler*in Teil des Systems zu werden

Zugänge zu Wissen und Ressourcen sind die wichtigsten Voraussetzungen, um als Künstler*in im Gesamtsystem der Darstellenden Künste arbeiten und überleben zu können, wie auch für Gruppen und Produktionsstätten, die ein aktiver und künstlerisch anerkannter Teil des Systems der Freien Darstellenden Künste werden wollen. Wenn

die Verteiler von Fördermitteln und Wissen allerdings noch immer einer alten bzw. veralteten Betriebslogik unterliegen, kann das durchaus zu schmerzhaften Folgen für die nach Zugang suchenden Künstler*innen führen, wie eine Teilnehmerin schreibt: »Bürokratie und veraltete/unspezifische Förderstrukturen verursachen ein Gefühl der Demütigung und Abwertung der Künstler*innen.« (T9)

Eine freie Künstlerin und Netzwerkerin äußert sich folgendermaßen und exemplarisch für viele andere Künstler*innen im gesamten Sample der Studie:

> Um überhaupt gefördert zu werden, braucht man Netzwerke und Versorgungssysteme, das schafft Abhängigkeiten, die durchaus schwierig sind. Ohne die damit verbundenen **Abhängigkeitsverhältnisse** ist es mir in Deutschland heute nicht möglich, als Künstlerin, als Company, als Organisation gefördert zu werden. (T2)

Damit ist die Eintrittsschwelle für Künstler*innen in das System der Darstellenden Künste in Deutschland formuliert; zugleich wird damit ein Handlungsrahmen für die Kulturpolitik definiert, an dem diese gemessen werden sollte.

Die Antwort auf die wiederkehrende Frage scheint auf den ersten Blick recht einleuchtend zu sein: wenn es der Kulturpolitik gelingen könnte, **ein System eines einheitlichen niedrigschwelligen Zugangs für alle Künstler*innen,** Theatermacher*innen und Produzent*innen der öffentlichen und der Freien Szenen zu schaffen, der den Zugang auch denen erlaubt, die nicht über Netzwerke und Beziehungen, Infrastruktur und Personal verfügen, um reihenweise Anträge zu schreiben. Einen solchen Zugang zu entwickeln, entspräche mehr als einem Reformschritt, es würde die Arbeit der Freien Darstellenden Künstler*innen revolutionieren. Unabhängig davon, in welcher Stadt und in welchem Bundesland sie sich befinden, können sie verteilt im ganzen Bundesland sogenannte Förder- und Beratungszentren finden, die ihnen Wissen vermitteln und sie bei der Antragstellung, Nachverfolgung und Nachbereitung der Unterlagen unterstützen.

Empfehlenswert wäre es zudem, **einen *one-stop-shop* zu schaffen, mit dem die Theatermacher*innen** an einem Ort, wo sämtliche Verantwortlichkeiten gebündelt sind, alle Anträge kombiniert einreichen können, und in einem weiteren Schritt nur noch einen Antrag. Dieser *one-stop-shop*, der von der öffentlichen Hand finanziert, aber möglichst privat betrieben werden sollte, würde dazu dienen, dass alle **heater**

Fehlende Diversität ist eines der großen ungelösten Probleme der deutschen Kultur- und Theaterlandschaft, hinzu kommt ein an einigen Theatern vorhandener latenter Rassismus, wie der Fall des Schwarzen Künstlers **Ron Iyamu** am **Schauspielhaus Düsseldorf** gezeigt hat. Die daraufhin ausgelöste Debatte durch einen Artikel des Dramaturgen Bernd Stegemann in der *FAZ*, der vor allem gegen Ron Iyamu argumentiert und für den Düsseldorfer Intendanten und den verantwortlichen Regisseur Partei ergreift, zeigt die Gespaltenheit der Gesellschaft. Eine Gruppe um die beiden Künstlerinnen Angelika Richter und Sabrina Zwach veröffentlichte daraufhin einen Brief, der von über 1.400 Theatermacher*innen unterzeichnet wurde und in dem diese Partei ergreifen für die Position Ron Iyamus und zum Dialog auffordern.[21]

21 Schmidt, Thomas/Richter, Angela/Zwach, Sabrina u.a. (2021): Rassismus in Düsseldorf. Erwiderung auf den FAZ-Artikel im Wortlaut. In: Berliner Zeitung vom 12.04.2021. Berlin.

»**In der gesamten deutschen Kulturpolitik sind nicht-eurozentrische Perspektiven** nicht vertreten«, sagt eine bekannte Wissenschaftlerin und Schwarze Aktivistin zu den Vorfällen (T13). Dies verstelle den Weg für eine wirklich diverse Kulturpolitik mit dem Ziel einer wirklichen Gleichheit und Gerechtigkeit. »Es sind bislang zwar einige wenige Versuche unternommen, wie die Implementierung von *Diversity Arts Culture* in Berlin, wo die Kulturpolitik erste Schritte unternommen hat, aber leider nicht in den anderen Bundesländern.« (T13) Hierzu muss gesagt werden, dass *Diversity Arts Culture* Berlin tatsächlich **die noch immer einzige Diversitätsagentur** auf deutschem Boden für den Bereich der Kultur ist, die von staatlicher Seite, hier dem Land Berlin, gefördert wird. Trotz der löblichen Absicht wird aber selbst dieses Unterfangen von einem Berliner Community-Mitglied kritisiert, weil die Unterstützung durch das mittlere Management der Senatsverwaltung fehlt:

> Auch in der Senatsverwaltung gibt es für das Thema nicht ausreichende Ressourcen, niemand hat Zeit dafür. Es wird nicht auf Bitten und Empfehlungen reagiert. […] Es gibt keine Verbindlichkeit, *diversity* an den großen Häusern einzuführen oder an Förderungen zu koppeln, dies findet im Sinne von Antidiskriminierung und Barrierefreiheit nicht statt. Zu entsprechenden Sitzungen kommen meist nur Personen, die keine Entscheidungen treffen dürfen, die Leitungen und leitenden Ebenen bleiben fern. (T27)

Auch wenn dieses Modell aufgrund fehlender Mittel und verbindlicher Ansagen aus der Kulturpolitik noch in den Kinderschuhen steckt, ist es empfehlenswert, dass sich dieses Modell auch über Berlin hinaus verbreitet und in allen Bundesländern durchgesetzt werden kann, um **Diversität** als Ausgangssituation für Antidiskriminierung, eine antirassistische und postkoloniale Haltung und für diskriminierungsfreie Räume, sogenannte *safe spaces*, zu schaffen. Auch die anderen Instrumente müssen einer Überprüfung und Reform unterzogen werden, wie Schwarze theaternahe Aktivist*innen bemängeln. Hier geht es um die Ausrichtung des jeweiligen *approach* und die mangelnde Dichte an geeigneten Maßnahmen:

> **Bei den 360 Grad Agenten** gibt es ein anderes Problem, alle werden in das System integriert, anstatt den Schwarzen Communitys das Vertrauen und Geld zu geben, selbst Programme zu entwickeln. Das Wissen ist da, die Expert*innen sind da. Und dasselbe Problem taucht auch bei den verschiedenen *diversity agents* auf, die als Ansatz auf den ersten Blick als hilfreich erscheinen, aber wieder nur die **weiße Perspektive aufzeigen**. Uns geht es aber darum, die Schwarze Perspektive aufzuzeigen, und das lässt sich nicht mit einem oder zwei *diversity agents* in einer Organisation leisten, die eine weiße Leitung hat, ein weißes, monoperspektivisches Verständnis der Welt. Hiermit müssen Schwarze Menschen beauftragt werden. (T13)

In allen Förderlogiken, aber auch in den Logiken der Theatermacher*innen sollten **multiperspektivische Ansätze** eingefordert werden, um bislang vorherrschende eurozentristische Ansätze stärker herauszufordern und damit neue Einflüsse auf bislang vorherrschendes Verwaltungshandeln, Logiken der Kulturpolitik und des Theatermachens zu ermöglichen.

Die Schwarze Theatermachermacherin und Aktivistin macht mit ihrem Hinweis, dass die Gesamtstruktur der deutschen Kulturpolitik die Interessen der **BIPoC-Com-**

munity nicht reflektiert und zudem nicht über das Instrumentarium verfügt, die angstfreien, geschützten *safe spaces* zu schaffen, die derzeit und auf absehbare Zeit gebraucht werden, eine wesentliche Feststellung. Wie weiß deutsche kulturpolitische Strukturen sind, davon zeugt auch folgende Aussage:

> Selbst in Kunst- und Kulturministerien mit Schwarzen Staatssekretär*innen sei dieser Blick auf die Probleme in der Kulturlandschaft, auch in Bezug auf die Probleme der Schwarzen Community, immer ein Blick, der das Problem des strukturellen Rassismus nicht tangiert, weil eine Politiker*in egal welcher Hautfarbe in einer weißen Gesamtstruktur arbeitet, die nicht auf die Interessen Schwarzer Menschen ausgerichtet ist. Mit dieser Struktur ist niemand in der Lage, Konzepte oder Organisationen zu entwickeln, um den Wissenstransfer der Schwarzen Community zu integrieren und, daraus abgeleitet, dann die Themen und Probleme der Schwarzen Künstler*innen zu adressieren. (T13)

Es sollten Überlegungen angestellt werden, das Wissen der Schwarzen und BIPoC-Communitys aktiv aufzunehmen und in die kulturpolitischen und Theaterzusammenhänge zu transferieren, und zwar aktiv. Es müssen *safe spaces* geschaffen werden, Möglichkeiten des aktiven Dialogs und einer Auseinandersetzung auf Augenhöhe, und die kulturpolitischen Strukturen müssen endlich auf die Interessen Schwarzer Menschen ausgerichtet werden.

Bisher kommen Schwarze Künstler*innen weder in der Kulturpolitik noch in der Theaterlandschaft wirklich vor. Eine Lösung wäre die für die Stadt Düsseldorf – oder eine andere Großstadt in der Bundesrepublik – als Pilotprojekt geplante **Freie Schwarze Bühne**, die von einem Schwarzen Team geleitet werden soll und in dem Schwarze Künstler*innen ihre Werke zeigen werden. Die Bühne soll auf einer kuratierten Basis arbeiten und reihum den Theaterkünstler*innen der Schwarzen Community Raum für Proben und Aufführungen und der Community ein Diskursraum für Veranstaltungen sein. Sollte das Projekt erfolgreich sein, müsste es in alle Bundesländer exportiert werden. Im Prinzip braucht jedes Bundesland eine Schwarze Freie Bühne als künstlerischen Ort des Ausdrucks Schwarzer Theaterkunst, der natürlich für Schwarze und weiße Communitys und Theatergänger*innen offen ist. Die Integrationskraft, die von diesen Orten ausgeht, könnte vielleicht sogar deutlich größer als die Kraft von Diversitätsagenten und 360-Grad-Beauftragten sein. Diese Aufgabe wird in dem Satz der Künstlerin zusammengefasst: »Die Schwarzen Communitys brauchen freie Orte, um zu arbeiten, und nicht weiße Menschen, die ihnen sagen, wie sie zu arbeiten haben.« (T13)

4.6 Zwischenfazit

4.6.1 Schlussfolgerungen und Empfehlungen

Die Kritik der Teilnehmer*innen der Studie bezieht sich also auf folgende Schwerpunkte:

- Unübersichtlichkeit der kulturpolitischen Strukturen, die nur eingeschränkt und nicht konfliktfrei zusammenwirken,

- ein asymmetrisches System einer Förderpolitik mit sehr uneinheitlichen und teilweise ungerechten Zugängen zu Ressourcen, zwischen Öffentlichen und Freien, aber auch innerhalb der Gruppe der Freien selbst,
- außerparlamentarische Steuerung der Kulturpolitik über Verbände und starke Interessensgruppen bzw. -vertreter*innen,
- Konzentration auf Förder- und Lobbyfunktionen, fehlende Lern-, Reflexions- und Entwicklungsfunktionen,
- Ausblendung einer zukunftsfähigen Strukturbildung,
- fehlende Transparenz und Kommunikation der kulturpolitischen Einrichtungen, ihrer Förder-Policy und ihrer Entscheidungen,
- fehlender Dialog mit den Künstler*innen,
- fehlendes Wissen über Reformbedürftigkeit der Theaterlandschaft in der kulturpolitischen Exekutive und Legislative,
- Ausblendung der prekären Lage vieler Künstler*innen.

In diesem kulturpolitischen Kontext konzentrieren sich die **Bedürfnisse der Darstellenden Künstler*innen** und Organisationen auf folgende Komplexe:

- Finanzierung und Beratung für Projekte und künstlerische Vorhaben
- verbesserte Arbeits- und Lebensbedingungen für die Künstler*innen, einschließlich Zugangs- und Ausbildungsbedingungen,
- verbesserte Zugänglichkeit, Transparenz der und Dialog mit den kulturpolitischen Strukturen,
- zukunftsfähige Förderarchitektur durch Strukturbildung.

Wenn man die bislang angebotenen Instrumente genauer untersucht und diese mit den Wünschen und Vorstellungen der Teilnehmer*innen und den sich aus den gesellschaftlichen Entwicklungen ableitenden Notwendigkeiten abgleicht, ist die wichtigste Schlussfolgerung: Die derzeitigen Fördermechanismen dienen vorrangig der Finanzierung von Projekten im Bereich der Freien Darstellenden Künste und des Betriebs der öffentlichen Organisationen. Darüber hinaus werden weder die Unterstützung bei der Aus- und Weiterbildung noch Zugänge für junge Künstler*innen oder Quereinsteiger*innen in den Kunstbetrieb oder Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen und zur Absicherung eines künstlerischen Lebenszyklus angeboten. Auch ein verstärktes *institution building* oder Zugänge zu Wissen, Methoden und neuen Technologien werden kaum unterstützt, sodass ein*e Akteur*in feststellt, dass man mit den eigenen Vorstellungen nicht auf innovativ eingestellte Kulturpolitiker*innen und Administrator*innen trifft: »Bürokratie und veraltete und unspezifische Förderstrukturen verursachen ein Gefühl der Demütigung und Abwertung der Künstler*innen.« (T9)

Eine freie Künstlerin und Netzwerkerin äußert sich exemplarisch für viele andere Künstler*innen im gesamten Sample der Studie:

> Um überhaupt gefördert zu werden, braucht man Netzwerke und Versorgungssysteme, das schafft Abhängigkeiten, die durchaus schwierig sind. Ohne die damit verbun-

denen **Abhängigkeitsverhältnisse** ist es mir in Deutschland heute nicht möglich, als Künstlerin, als Company, als Organisation gefördert zu werden. (T2)

5 Vorschläge für die Zukunft

In dieser Studie haben ich die Frage gestellt, wie eine bessere Abstimmung der **Förderinstrumente** im politischen Mehrebenensystem der Bundesrepublik hergestellt werden kann – jedoch dabei immer mit den Bedürfnissen der Künstler*innen und Organisationen in der Landschaft der Darstellenden Künste wie auch den Bedürfnissen der Zuschauer*innen und der anderen Publika im Auge. Wie müssen diese Förderinstrumente organisiert, strukturell aufgestellt und miteinander abgestimmt werden, um die wachsenden und sich differenzierenden Bedürfnisse wie auch die sich rapide verändernden Rahmenbedingungen in den Darstellenden Künsten adäquat reflektieren zu können?

Dies darf jedoch nicht losgelöst von der **strukturellen Dimension** betrachtet werden. Hinter all dem verbirgt sich die Frage, wie die Kulturpolitik selbst aufgestellt sein muss, damit von ihr in Zukunft nicht nur ordnende und verwaltende, sondern auch innovative, gestaltende und zukunftsweisende Impulse ausgehen, mit denen die Reform- und Transformationsprozesse in der Landschaft der Darstellenden Künste nachhaltig unterstützt werden können. Das setzt die Modernisierung der kulturpolitischen Instrumente und Prozesse voraus. Ohnehin hängen die beiden Ebenen eng zusammen: Jeder Vorschlag für die Zukunft beruht auf einer **dialektischen Wechselwirkung** zwischen der Kulturpolitik und ihren Instrumenten auf der einen und den Anforderungen und Reformbedürfnissen der Künstler*innen auf der anderen Seite. Wird diese Dialektik ausgehebelt, dann besteht die Gefahr, die Zukunftsfähigkeit der Darstellenden Künste großflächig zu verspielen.

Wenn wir über die Nachhaltigkeit eventueller Reformvorschläge nachdenken, müssen wir auch absichern, dass die Vorschläge nicht nur abgestimmt sind, sondern dass sie ihre Wechselwirkungen zwischen beiden so entfalten, dass sie den Zielen der Entwicklung der Freien Darstellenden Künste und der Theaterlandschaft in die Zukunft, die als Reform oder Transformation bezeichnet werden, auch dienlich sind. Wenn ich von der strukturellen Dimension spreche, heißt dies, dass es keinen nachhaltigen und zukunftsfähigen Vorschlag geben kann, der nicht strukturell verankert ist. Das möchte ich an einigen naheliegenden Beispielen aufzeigen, die im Folgenden aufgeführt werden und die ich in einer Gesamtübersicht im Anhang zusammengefasst habe (Anlage 1).

5.1 Eine neue Förderarchitektur statt neuer Fördermechanismen

Den grundlegenden Unterschied zwischen bloßen Mechanismen und einer elaborierten Förderarchitektur habe ich weiter oben bereits erläutert, ich möchte hier aber noch einmal daran erinnern, dass eine Förderarchitektur zwei wesentliche und hier sogar schlagende Vorteile hat, die nicht unberücksichtigt bleiben dürfen: Die Architektur erlaubt die Herausbildung eines ganzheitlichen Systems, das sich wechselseitig selbst ergänzt und so eine Wissensstruktur herausbildet. Erfahrungen, Wissen, Kompetenzen und spezifische Fähigkeiten einzelner Module und Instrumente und ihrer Nutzer*innen können auf

eine leichte Weise ausgetauscht und neue Standards gefestigt werden, mit dem Ergebnis, dass sich die Förderarchitektur allmählich zu einer lernenden Organisation entwickelt. Ist dieses Ziel erreicht, kann auch die Nachhaltigkeit der einzelnen Reformprozesse garantiert werden. Die Förderstruktur sichert die Weiterentwicklung der einzelnen Module und Instrumente ab und verstetigt so deren Lebenszyklus. Die Gesamtheit aller Instrumente bildet auf diese Weise schließlich eine ganzheitliche Förderarchitektur ab.

Um diese Wechselwirkung erfassen und verdeutlichen zu können, möchte ich damit beginnen, die grundlegenden Bedürfnisse und die ersten Veränderungsprozesse in der Landschaft der Darstellenden Künste aufzuzeigen, um die Potenziale und möglichen weiteren Reformwege darzustellen. Die Grundfrage ist hier jedoch nicht, wie die Fördermechanismen in der föderalen Trias aus Stadt, Land und Bund sowie ihre Abstimmungsprozesse funktionieren, sondern wie diese so aufgestellt und justiert werden können, dass sie nachhaltig sind und eine Partizipation der Künstler*innen an der konzeptionellen Einrichtung der Förderinstrumente, ihren Entscheidungs- und Vergabemechanismen ermöglichen. Und zwar jenseits bisheriger Vergabe- und Entscheidungspraktiken, die von der übergroßen Mehrheit der Teilnehmer*innen eine große Kritik erfahren und deshalb als unzureichend erachtet werden müssen. Die Partizipation der Künstler*innen wird zur Grundvoraussetzung für die Reform und Neugestaltung der Fördermechanik. Gelingt es nicht, diese konzeptionell so einzubinden, dass Künstler*innen in allen Phasen in konzeptionellen Entwicklungsprozessen wie auch bei operativen und Zukunftsentscheidungen präsent sein und an ihnen mitwirken können, dann wird eine Reform oder eine Neugestaltung der Fördermechanismen nicht gelingen. Insofern heißt es, in den weiteren Überlegungen auf die Bedürfnisse der Künstler*innen zu achten.

Die hier im Zentrum stehenden, grundlegenden Bedürfnisse bei den Freien richten sich sehr stark nach drei wesentlichen Bedürfnisgruppen aus:

Gruppe 1 – Grundsicherung: Die wesentlichen Bedürfnisse nach **Sicherheit, Grundsicherung** und **Anerkennung** werden legitimiert durch die gesellschaftliche Wirksamkeit der Künstler*innen, die klar definierte Ansprüche an Grundleistungen haben, mit denen eine **Existenzsicherung** unabhängig von der künstlerischen Leistung gewährleistet wird, solange die Arbeit einen sozialen Charakter hat. Viele Künstler*innen, die im Umgang mit Antragstellung und Behörden noch unerfahren sind, fallen durch das Raster der Förderung und damit auch der gesellschaftlichen Partizipation. Eine generelle Grundsicherung für Künstler*innen würde für die meisten Freien mit prekären und semiprekären Lebens- und Beschäftigungsverhältnissen zu einer deutlichen Verbesserung der Lebenssituation und zu einer sichtbaren gesellschaftlichen Teilhabe führen. Anpassungen bei Antragstellung und Behördengängen würden für alle Künstler*innen zu wesentlichen Erleichterungen führen, vor allem dann, wenn alle Anträge und Fördertypen endlich bundesweit standardisiert bzw. zumindest harmonisiert sind. Zudem sollten auch neue Fördermechanismen entwickelt werden und greifen, um eine **lebenslange Unterstützung** für alle Künstler*innen von der Studienzeit bis ins Pensionsalter wie auch Quereinstiege zu gewährleisten.

Gruppe 2 – Zugänge zu Förderleistungen: Immer wieder betonen Teilnehmer*innen der Studie, dass es »noch immer keine ausreichende und gesicherte Finanzierung gibt, damit

Theater und Freie frei und kreativ arbeiten können« – weiterhin sei die Förderung in ein sehr starres Korsett gepresst. (T11) Eine grundlegende Verbesserung der Zugänge zu Förderleistungen und deren inhaltliche Differenzierung, die mit einer deutlich höheren Förderleistung für die Freien verbunden sein sollte, stehen an erster Stelle. Bezogen auf die zur Verfügung stehenden Landes- und kommunalen Fördermittel für Theater und Darstellende Künste, liegen die Fördersummen für die freien Künstler*innen in der Regel zwischen 5 und max. 10 % der Gesamtsumme. Im Vergleich dazu liegt der Förderbeitrag von jeweils 80 % und mehr für die öffentlichen Theater aus heutiger Perspektive unverständlich viel höher. Im Laufe der Jahre ist diese Schere mit den regelmäßig bezahlten Tariferhöhungen bei den öffentlichen Theatern und nur marginalen Anpassungen für die Freien immer größer geworden, auch wenn heute mittlerweile selbst viele Mitarbeiter*innen an öffentlichen Theatern unter mangelnder Bezahlung und der Aussetzung von Tarifsteigerungen leiden. Notwendig wäre an dieser Stelle allerdings, die Förderanteile der Freien in den kommenden Jahren deutlich zu erhöhen und für das Jahr 2025 ein Förderziel von 15 % und für das Jahr 2030 von 20 % zu definieren – und zwar nicht durch Kürzung bei den öffentlichen Theaterbetrieben, sondern durch Aufstockung der Theaterhaushalte.

Gruppe 3 – Nachhaltige Förderarchitektur: Es zeichnet sich die Notwendigkeit ab, ein klarer auf die Bedürfnisse der freien Künstler*innen und Gruppen ausgerichtetes und ausdifferenziertes Förderinstrumentarium zu konzipieren und zu entwickeln, das auf Nachhaltigkeit beruht. Das derzeitige Förderinstrumentarium in den Bundesländern variiert im Wesentlichen zwischen lediglich drei bis vier Förderclustern, in die man je nach Votum der Jury, Bekanntheitsgrad der Gruppe/Künstler*in und Umfang der bisherigen Förderung eingeordnet wird. Projektförderung, Basisförderung, Konzeptförderung und institutionelle Förderung heißen die vier häufigsten Stufen für die Freien. Eine institutionelle Förderung ist derzeit am dringlichsten für die Gruppen und Künstler*innen, die sich seit Jahren von Projekt zu Projekt hangeln und nun eine kontinuierliche Förderung benötigen, um ihre eigene Handschrift weiterzuentwickeln und Innovationsprozesse gestalten und umsetzen zu können, die ihnen bei aller »Projektitis« nicht möglich ist.

Die **Bedürfnisse der freien Künstler*innen** sind anders gelagert als die der in öffentlichen Organisationen tätigen Künstler*innen und Theatermacher*innen, die – abhängig von der generellen Einstellung der Intendant*innen – zwischen Halten und Reform liegen. Sehr einhellig nehmen die Teilnehmer*innen bereits erste ernsthafte Änderungsprozesse in der öffentlichen Theaterlandschaft wahr, die meist unabhängig von der generellen Einstellung des Intendanten ausgelöst worden sind. Sie werden zudem in nur sehr bzw. zu geringem Maße von einer Änderung der Abläufe und Strukturen in der Kulturpolitik gespiegelt, was die Nachhaltigkeit dieser Innovationen und Reformen sowie deren Durchsetzungsmöglichkeiten in der Fläche vehement verringert. Das führt zu **feinen Rissen und tektonischen Verschiebungen im Binnenverhältnis**, z.B. zwischen Gesellschaftern, Förderinstitutionen, Aufsichtsgremien, die ihren statischen Ansichten verhaftet sind, und den bereits sich in die Zukunft entwickelnden Künstler*innen, Gruppen

und Häusern. Hieraus entspringt die Frage, wie sich die Kulturpolitik gegenüber dieser Lücke verhalten will: schließen oder klaffen lassen?

Dass es Änderungen in der Theaterlandschaft gibt, bestätigt Teilnehmerin 11, eine freie Dramaturgin:

> Ja, es ist ein Änderungsprozess im Gange, der mitunter auch wahrnehmbar ist; wenngleich: viel zu gering! […] Mitunter ist allerdings sichtbar, dass es bereits alternative Leitungsmodelle gibt, und neben Männern stehen auch immer mehr Frauen an der Theaterspitze, es gibt einen Willen und Möglichkeiten der Mitbestimmung und alternative Finanzierungsmöglichkeiten und Projektförderungen nehmen tendenziell eher zu.
> Diese Änderungen sind natürlich als positiv zu bewerten! Und ich glaube, die Ergebnisse bzw. Folgen jener Änderungen sind zudem tiefgreifend. Wenn der Kopf eines Unternehmens schließlich gut funktioniert, dann strahlt dies in sämtliche Bereiche aus bzw. können weitere positive Effekte folgen: Künstlerische Innovationskraft, Kommunikation, faire Vertragsgestaltung/Bezahlung. (T11)

Auch in der Kulturpolitik hat es erste Reformen gegeben. Teilnehmer 16, Bundestagsabgeordneter und Mitglied des Kulturausschusses, beschreibt es so:

> Bereits die Einrichtung einer Kulturminister*innenkonferenz ist eine sehr gute Entwicklung, mit der die Widersprüche zwischen Föderalismus und Teilnahme des Bundes an der konzeptionellen Weiterentwicklung einer bundesdeutschen Kulturpolitik kreativ aufgehoben werden. (T16)

Dennoch sieht er, wie viele Felder der Kulturpolitik komplett revisionsbedürftig bleiben, und schlägt hier **ein neues Abstimmungsinstrument** vor:

> Wichtig wäre es, sofort zu Beginn der nächsten Legislaturperiode eine **kulturpolitische Konferenz als ein Konklave** einzurichten, unter Beteiligung aller drei Ebenen, während der die Strukturen und Instrumente einer neuen modernen Kulturpolitik diskutiert werden. Dabei sollte auch die Frage gestellt werden: müssen wir zur Not auch an den verfassungsrechtlichen Bedingungen etwas ändern, um die Kulturpolitik modernisieren zu können? (T16)

Besonders der **Lastenausgleich** zwischen den drei Ebenen ist das erste Modul einer besseren Feinsteuerung:

> Die Zielstellung ist hier, ein System zu errichten, das besser ineinandergreift, um die bestehenden Reibungsverluste zu minimieren. Zugleich muss auch ein neuer **moderner Lastenausgleich** zwischen Bund, Ländern und den hochverschuldeten Kommunen besprochen werden, bei dem es unabhängig von der Strukturebene der Theater (Staats-, Stadt-, Landestheater oder Freie Szene) um die **Aushandlung neuer und sinnvoller Förderanteile** geht. (T16)

5.2 Ein moderner Institutioneller Rahmen – Optionen für die Zukunft

Die Vorschläge in diesem Abschnitt richten sich auf zwei Aspekte:

- **einen veränderten institutionellen Rahmen in der Theaterlandschaft** zu schaffen, der es erleichtern soll, Fehlentwicklungen der vergangenen Jahre zu korrigieren, und
- die Teilung der Theaterlandschaft zu überwinden, die heute nicht mehr auf Logik, sondern nur noch auf historischer Tradition und dem Beharren auf Macht- und Einflussgebieten zu beruhen scheint.

5.2.1 Für einen neuen institutionellen Rahmen

Der institutionelle Rahmen besteht derzeit aus den **weisenden und wegweisenden** Institutionen der Darstellenden Künste, zu denen einerseits die Politik und andererseits die starken Verbände, Netzwerke und Gewerkschaften zählen. Für die Freien sind dies der Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) und der Fonds Darstellende Künste. Gewerkschaften und weitergehende Netzwerke spielen bis auf temporäre Aktionsbündnisse keine besonders große Rolle, weil ihnen die Zugänge zu Mitteln fehlen, über die vor allem die beiden Erstgenannten verfügen. Für die öffentlichen Theater ist dies vor allem der DBV, ein mächtiges, hybrides Institut aus Arbeitgeber- und Intendanteninteressen, das vor allem bei Fragen der Theaterstrukturen, der Reformen und der Intendantenfindungen gegen die Interessen der Künstler*innen seine Finger im Spiel hat: Damit verfügt er über ein gigantisches Netzwerk aus Abhängigkeiten und Gefälligkeiten, das noch mindestens eine Generation fortdauern, einflussreich agieren und Reformen verhindern wird. Bis der Bühnenverein sich nicht in seine zwei Grundeinheiten aufteilt und einzeln institutionalisiert, wird es keinen realen Progress in der Theaterlandschaft geben.

Sehr häufig werden als Bedürfnisse Transparenz, Fairness und eine offene und gute Kommunikation genannt, um ein »gesundes, kreatives Arbeitsklima« (T11) zu schaffen, aber auch um damit Reformen der Unternehmenskultur des Theaters bzw. der Darstellenden Künste anzuschieben. Von der Kulturpolitik wünschen sich sehr viele Teilnehmer*innen mehr

> Unterstützung und qualifizierte Beratung statt Behinderung […], denn wenn es um Reformierung/Veränderungen geht, dann muss auch das im Dialog entstehen können, unter der Voraussetzung, dass qualifizierte Berater/Organisationen/Vereine beteiligt sind, die ggf. auf weitere oder vorübergehende Finanzierungshilfen zugreifen können – schließlich geht es ja um **eine** Umwandlung und neue Ausrichtung (die nicht alle fünf Jahre neu ausgehandelt werden darf). (T11)

Hinsichtlich der Zusammenarbeit zwischen Politik und Künstler*innen sowie Organisationen wird in einzelnen Bundesländern von den Akteur*innen moniert, dass es über die Finanzierung und die haushälterische Kontrolle hinaus kaum inhaltliche Berührungspunkte zwischen den Theatermacher*innen und der Politik gibt. Der Politik fehlt das Wissen über und das Vertrauen in die Freien Darstellenden Künstler*innen. Teilnehmerin 9, Leiterin einer freien Produktionsstätte, beschreibt die große Entscheidungsmacht bei einer zugleich sehr großen künstlerischen Weltferne vieler Mitglieder in den Kulturausschüssen: »Viele aus den Kulturausschüssen sieht man das ganze Jahr nicht auf den Veranstaltungen einer Kommune, und dennoch entscheiden diese Personen über die wichtige Entwicklung von Kulturorganisationen.« (T9) Sie ergänzt: »Es gibt zu wenige partizipative und kritische Politikerinnen, die einen Entwicklungsprozess durchlaufen und die lernen, die Arbeit der Freien anzuerkennen.« (T9)

Oft fehlt das **Vertrauen der Politik** in die Freien Darstellenden Künste: »Es gibt kein profundes Vertrauen seitens der öffentlichen Geldgeber in die Freie Szene, was sehr ungerecht ist.« (T5) Dieses fehlende oder mangelhaft ausgebildete Vertrauen ist auch ungerecht und unangemessen angesichts der Mengen an Fördermitteln für die öffentlichen Häuser, die im Vergleich ein Zehn- bis Hundertfaches des Förderumfangs entsprechen, der für die freien Künstler*innen, Gruppen und Produktionsstätten vorgesehen ist:

> Auf der einen Seite wird die Sanierung von Ausweichspielstätten **eines Stadttheaters** in Höhe von **30 Mio**. € sehr viel kürzer im Kulturausschuss diskutiert als über 100.000 € Jahresförderung für eine kleine freie Organisation – und das ist natürlich ungerecht. Die großen Tanker sind gesetzt, werden nicht hinterfragt, aber die Kleinen, Freien müssen sich Kreuzverhören stellen, ehe sie gefördert werden, und selbst dann kann diese Förderung jederzeit weggenommen oder gekürzt werden. (T9)

Insbesondere hinsichtlich der **Umsetzung von anstehenden Reformen** gibt es keine klare Positionierung der Politik, was es vor allem den Organisationen schwermacht, auf die derzeitigen Reformwünsche der Mitarbeiter*innen und der Verbände einzugehen. Allerdings bleibt es wichtig, einen professionellen Abstand und die Freiheit der Kunst zu wahren. Insofern steht der Wunsch nach einer größeren Unabhängigkeit der Theater nicht im Widerspruch zu klaren Vorschlägen und Empfehlungen durch die Exekutive. Hinzu kommt, dass Wissen auf beiden Seiten fehlt.

> Es ist schwierig, als kleine freie Kulturorganisation auf eine oder zwei Ebenen über der Stadt hinauszudenken, diese Ebenen, wie die Landes- und Bundesebene sind ganz weit weg und nicht spürbar. Sie sind abstrakte Ebenen, die spürbar weder politisch noch materiell eine Rolle spielen. Entscheidend ist tatsächlich die Kommune. (T9)

Der politischen Legislative, aber auch der Exekutive fehlen das Wissen über die Produktionsmechanismen und Arbeitsweisen des Theaters. Der Wunsch der Theatermacher*innen wird deutlich, dass sich die Exekutive auf Kommunal- und Landesebene stärker mit den wirklichen Belangen des Theaters und der Freien Szene befasst und deren Produktionsweisen und Strukturen durchdringt. Nötig sind klare Vorgaben der Politik zu Strukturveränderungen und Reformen und sich daran anschließende Monitoringsysteme, mit denen Reformen und qualitative Prozesse durch die Exekutive angeregt, analysiert und beurteilt werden können.

5.2.2 Umschichtung der Mittel

Eng damit zusammen hängt natürlich auch die notwendige Neuverteilung der Mittel zwischen freien und öffentlichen Theatern; hier wäre eine sukzessive Änderung des Verteilungsschlüssels nötig. Als Zielsetzung könnte eine prozentuale Umschichtung der Mittelanteile für die Freien Darstellenden Künste von derzeit ca. 5-10 % auf 20 % der Anteile aller Fördermittel für die Darstellenden Künste in den Ländern und im Bund **im Jahr 2032 und auf 30 % im Jahr 2042** avisiert werden. Um das zu realisieren, sollten die Haushalte ihre Gesamtaufwendungen für die Darstellenden Künste in jedem Jahr um mindestens einen Prozentpunkt anheben, der ausschließlich der Steigerung des Anteils der Freien Darstellenden Künste im Verhältnis zu den öffentlichen Darstellenden

Künsten zugutekommt, und zwar insbesondere für Produktionsmittel, die unmittelbar bei den Künstler*innen und Gruppen ankommen.

Eine unabhängige **Monitoringkommission,** die aus je einem Drittel Politiker*innen, Künstler*innen und Wissenschaftler*innen besteht, würde die Einhaltung der prozentualen Zuwächse überprüfen und andernfalls reagieren. Erhalten die öffentlichen Theater darüber hinaus Zuwächse für den Ausgleich ihrer jährlichen Tariferhöhungen zwischen 1 und etwa 3 % p. a. bezogen auf die Personalkosten, wie es seit Jahrzehnten üblich ist, muss ein entsprechender Zuwachs von 10 plus x % für die Freien aufgeschlagen werden, weil ansonsten nicht nur eine große Schere zwischen den beiden Bereichen entsteht, sondern einmal mehr vergessen wird, die Gagen und Produktionskosten der freien Künstler*innen ebenfalls zu inflationieren, um sie den Lebenshaltungskosten anzugleichen.

5.2.3 Ein neues Ausgleichsgremium auf Bundesebene

Zusammenfassend weisen viele Kritiken und Vorschläge auf ein so nicht genanntes, aber immer wieder umschriebenes oder angedeutetes **Ausgleichsgremium auf Bundesebene** hin, das auf der einen Seite einen stärkeren inhaltlichen und diskursiven Abgleich mit den Ländern sucht als bisher, auf der anderen Seite aber auch eine Art Kulturfinanzausgleich. Darüber stünde ein kooperativer Föderalismus als ein zukünftiges Lösungsmodell, der eine mögliche, sehr weitgehende Zusammenarbeit aller drei Ebenen der Politik als eine ideale Ausformung des Föderalismus realisiert. Der Vorteil dieses kooperativen Föderalismus bestünde im Gegensatz zum Föderalismus bisheriger Gangart in der Bundesrepublik darin, dass die Abstimmung zwischen den drei Ebenen reguliert und von sogenannten Abstimmungsgremien überwacht wird. Diese Abstimmungsgremien säßen in jedem Bundesland und übernehmen für die Organisationen und Verbände, aber auch für die Künstler*innen, Gruppen und Häuser in den Bundesländern die jeweiligen Abstimmungsprozesse wie eine Agentur. Allerdings hätten sie die Vollmachten, die Akteur*innen und Organisationen in ihren Verhandlungen um finanzielle Förderung, um ihren gegenwärtigen Status und in Zukunftsfragen vollumfänglich unterstützen und vertreten zu dürfen – eben im Sinne einer mit allen Rechten und Pflichten ausgestatteten Vertretung.

Eingeführt werden könnte ein zweigleisiges, sich nahtlos ergänzendes System, das aus zentralen und dezentralen Abstimmungsagenturen bestünde: Die Agentur wird damit in die Lage gebracht, Verträge für Organisationen zu verhandeln, zu unterzeichnen und die Organisationen damit weitgehend zu entlasten. Weitergehend sind diese Agenturen dann auch zuständig für die Gespräche und Verhandlungen zwischen Verbänden und Vertreter*innen der Kulturpolitik, an denen diese auf Einladung auch teilnehmen, um diese vorzubereiten, zu begleiten und zu beraten. Damit gelingt es, ohne die Grundstruktur des demokratiestärkenden Föderalismus zu verlassen, neue Akzente bei der Erleichterung von Kommunikations- und Abstimmungsprozessen zu setzen. Denkt man dieses Modell mit seinem Hauptinstrument der **regionalen Abstimmungszentren** weiter, könnte auf der nächsthöheren Ebene eine zentrale Agentur die verschiedenen Vorschläge und Impulse der Landeszentren aufnehmen. Diese Agentur könnte als Verhandlungspartnerin auf der höchsten Ebene mit der BKM oder einem eigenen Kulturministerium über die Zukunft der Theaterlandschaft und die von der BKM zu schaffenden Rah-

menbedingungen und zusätzlich notwendigen Fördermittel sprechen. Sie wäre eines – und vielleicht sogar das wichtigste – der Relais, die in den letzten Jahren gefehlt haben, um zum einen die Abstimmungen auf den Landesebenen zu ermöglichen und zum anderen ganz aktiv die Bundesebene einzubeziehen.

5.2.4 Struktur der Darstellenden Künste

Ein wesentlicher Aspekt, der immer wieder angesprochen wird, ist die unsaubere Logik einer **Teilung der Theaterlandschaft** in einen öffentlichen und einen freien Bereich (T11, 14 u.a.), weshalb »die Trennung von freien Theatern/Theatergruppen und öffentlichen Theatern überwunden werden und zugleich eine sichere, gerechte und ausreichende Finanzierung für beide [!], auch durch gemeinsame Kooperationen hergestellt werden soll« (T11). Dazu gehören: mehr Austausch, Vernetzung und gemeinsame Plattformen, die auf den überregionalen und nationalen Kontext abzielen und auch darüber hinausgehen. Es spricht vieles dafür, **gemeinsame Produktionsplattformen** zu schaffen, die nicht nur die Dichotomie der beiden Theaterhemisphären, sondern auch die Bürokratien der Bundesländer und der oftmals formalen Hürden überspringen und dann in einem Zukunftsschritt die längst schon wichtige **internationale Perspektive** einnehmen. »Vielleicht wären internationale Theaterpartnerschaften interessant«, ergänzt Teilnehmerin 11 diese Perspektive.

Der **Plattformgedanke** ist nicht neu, er wird derzeit auf drei Ebenen verfolgt:

Ebene 1 umfasst die neu entstehenden Produktionsbüros (Ehrliche Arbeit u.a.), die in den letzten Jahren in Berlin und andernorts entstanden sind und als eine sehr offene, demokratische Form alte »Buddy-Netzwerke« abgelöst haben, die vor allem von den ersten Intendant*innen der Produktionshäuser in Berlin und Frankfurt a.M. noch viele Jahre gepflegt wurden. Nun bedarf es keines Adressbuchs mit den richtigen Telefonnummern mehr, sondern diese Büros prüfen Anträge unabhängig vom Ansehen und der Reputation der Antragsteller*innen.

Auf der **Ebene 2** ist die Professionalisierung so weit vorangeschritten, dass Produktionsleiter*innen oder Producer*innen, wie man sie besser nennen sollte, also kreative Produzent*innen[22], bei den sehr erfolgreichen Gruppen zu den Leitungsteams gehören und dort eine dauerhafte Produktionsbetreuung sicherstellen können.

Ebene 3 umfasst die Plattform(en), die von den großen sechs oder sieben Produktionshäusern in Deutschland und in der Schweiz gegründet wurden und die viel weniger auf einer nationalen als internationalen Ebene agieren, in diesem Zusammenhang allerdings nur ein knappes Dutzend deutscher Freier Darstellender Künstler*innen international vermarkten. Diesen Produktionshäusern wird eine vehemente Liberalisierungs- und Marktlogik vorgeworfen, allerdings handelt es sich hier vielmehr um eine Globalisierungstendenz, die Fuß gefasst hat und der kein eigenes künstlerisches Konzept entgegengesetzt wird, als die gerade angesagten internationalen Gruppen und Künstler*innen in einer Art Karussell der Spielstätten durchzureichen. Viele dieser Leiter*innen fühlen sich bemüßigt, im internationalen Wettbewerb zu glänzen, weil

22 Schmidt, Thomas (2013): Der kreative Produzent. In: Höhne, Steffen/Tröndle, Martin (Hg.): Jahrbuch für Kulturmanagement 2013. Bielefeld.

sie vermuten, dass sie nur auf diesem Weg ihre Karrieren sichern und ihre für Produktionsstätten durchaus hohen Subventionen rechtfertigen können, die wiederum die Produktionsbudgets und damit die Existenz vieler lokaler und regionaler Künstler*innen extrem schmälern und die eigene Nachwuchsentwicklung beschneiden. Darin zeigt sich ein wesentliches Dilemma der Freien Darstellenden Künste, das einer Regulierung durch ein neues Fördermodell bedürfte.

Bezieht man den Plattformgedanken auf die gesamten Darstellenden Künste, unter Einschluss der öffentlichen Theater, bedeutete das, gemeinsame Plattformen zu entwickeln, die gemäß den wichtigsten Zielsetzungen beider Bereiche abgebildet und realisiert werden. Da die öffentlichen Theater vor allem im Bereich der Antragstellung und des Projektmanagements bis auf einige der etablierten größeren Häuser noch großen Nachholbedarf haben, vor allem hinsichtlich des Einsatzes von **kreativen Produzent*innen**, wäre es möglich, diese Leistungen in einem Mischmodell extern abruffähig oder intern zu etablieren und hierfür entsprechend zusätzliches Personal auszubilden und zu rekrutieren.[23] Allerdings stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob man die drei Ebenen zusammenführt in einem Produzent*innensystem, mit dem alle drei Typen von Produktion und Beratung aus einer Hand bereitgehalten werden. **So können künstlerisch herausfordernde Symbiosen zwischen freien und öffentlichen Häusern entstehen**, bis sich die Grenzen immer mehr verwischen und kreative Produzent*innen als Grenzgänger*innen zwischen den Systemen und Ebenen das nachholen, was in vielen Jahren der Doppelpassförderung und anderer Modelle finanzierter Angebotsorientierung nicht zustande kam: ein nachhaltiger Wissens- und Praxistransfer. Der Schwenk auf eine Nachfrageorientierung würde zumindest dazu führen, dass diejenigen Gruppen und Häuser mit dieser Plattform arbeiten, die eine reale Nachfrage nach diesen Leistungen haben, weil spezifische künstlerische Formate und Projekte, Programme oder institutionelle Schienen das erforderlich machen.

5.3 Zuschauer*innen und Stakeholder

»Kultur muss demokratierelevant sein – nicht systemrelevant«, merkte die ehemalige Bundestagsabgeordnete Simone Barrientos (T6) an und erinnerte damit noch einmal sehr genau daran, dass Kultur, kulturelle Konzepte und Organisationen immer wieder auf den Prüfstand der Demokratie gestellt werden müssen. Inwieweit dienen diese Organisationen und die ihnen vorstehenden Künstler*innen und Manager*innen der demokratischen Gesellschaft oder der Erhaltung eines Systems, das seit Jahrzehnten nicht mehr infrage gestellt wird? Hier muss eindeutig konstatiert werden, dass die große Mehrheit der Freien Darstellenden Künste diesen Weg der Selbstüberprüfung bereits seit Langem gewählt hat. Nicht nur, weil es Teil des jährlichen oder projektbezogenen Antragsszenarios ist, sondern vor allem, weil Demokratierelevanz Teil der künstlerischen Arbeit ist. An dieser Stelle sei die Frage erlaubt, wieso die kulturpolitischen Stellen, die für die Prüfung von Fördermittelanträgen, für das Ausstellen der Bescheide und für die jährliche Neuaufstellung der Haushalte verantwortlich sind, die künstlerische Arbeit in den Darstellenden Künsten mit zweierlei Maß messen. Warum müssen

23 Schmidt (2013).

die einen, im Wesentlichen nicht-institutionalisierten, ihre Demokratierelevanz vorweisen, während für die anderen im Sinne des Institutionenerhalts Mittelzuweisungen konzeptunabhängig fortgeschrieben werden? Nun kann man zu Recht mit dem Erhalt einer Kulturtechnik und von systemrelevanten Arbeitsplätzen argumentieren, aber bislang hat sich kaum eine Theaterleitung in der Bundesrepublik überhaupt einmal die Mühe gemacht, die Demokratierelevanz ihrer Organisation in einer Sitzung der Gesellschafter und/oder der Aufsichtsgremien genauer aufzuzeigen. Wäre es nicht an der Zeit, dies zukünftig stärker zu berücksichtigen, weil wir es den Menschen schuldig sind, die noch immer an das Theater als demokratische Anstalt glauben, die hierfür Steuern oder als treue Zuschauer*innen Eintrittsgelder aufbringen?

Zuschauer*innen sind die Adressat*innen von **Theaterarbeit**. Auch wenn sich in den letzten 30 Jahren hierzu die verschiedensten theoretischen und konzeptionellen Modelle entwickelt haben, die von einem lautstarken *audience development* – noch immer ohne deutsche Entsprechung, was Wolfgang Schneider bereits 2013 (!) anmahnte –, also einer Hinwendung zu den Zuschauer*innen auf der einen bis zu einer künstlerischen Autarkie auf der anderen Seite reichen. Letztere stellt den Gedanken der künstlerischen Arbeit per se in den Mittelpunkt, die keiner Reflexion und Brechung an der Betrachtung der Zuschauer*innen bedarf. Nahezu alle Teilnehmer*innen dieser Studie vertreten jedoch die sehr deutliche Auffassung, dass die Zuschauer*innen die wichtigsten Adressat*innen des Theaters und seiner künstlerischen Anstrengungen sein sollten. Und zwar bedingungslos. Keine *l'art pour l'art* mehr, was vielleicht auch daran liegen mag, dass man davon inzwischen genug gesehen hat, sondern auch, weil neue, ernsthafte Generationen in die Theaterstiefel treten, denen Nachhaltigkeit und tatsächlich auch Narration wichtig sind.

Zuschauer*innen zählen zu den ersten und wichtigsten Stakeholdern des Theaters. Die Stakeholder-Theorie basiert auf den Ausführungen Freemans[24], der versucht, die Interessen- oder Bezugsgruppen einer Organisation genau zu bestimmen, um daraus die eigentliche Konzeption des Zugangs zu diesen Gruppen und ihrer Einbindung in die jeweiligen Ziele und Maßnahmen einer Organisation abzuleiten. Die Theater nehmen in der Regel keine Stakeholder-Betrachtungen vor. Zwar bemühen sich alle im Rahmen sehr differenzierter Maßnahmen und Konzepte – oft unter dem weniger passenden Begriff *development* – um die Zuschauergruppen, aber weitere Anspruchsgruppen werden aus den derzeitigen Überlegungen ausgeschlossen. Zu diesen zählen an erster Stelle die Mitarbeiter*innen; hinzu kommen z.B. auch die Nicht-Besucher*innen und die Menschen einer Stadt und der verschiedenen Communitys, die das Theater nicht, nicht mehr oder nur selten besuchen. »**Ein wichtiger Punkt sind** Besucherinnen und die Nicht-Besucherinnen, die bei der strukturellen Gestaltung der Theaterlandschaft und der Kulturpolitik mitbedacht werden sollten«, merkt ein ehemaliges Bundestagsmitglied an, das die Arbeit mit den Stakeholdern sehr eindeutig bei den künstlerischen Organisationen und Gruppen selbst verankert sieht (T6).

Eine Dramaturgin beschreibt:

24 Freeman (1995).

> Das Stadttheater erfüllt viele wichtige Aufgaben, aber was seit mehreren Jahren und auch aktuell nicht ausreichend bzw. teilweise nur bedingt erfüllt wird, ist der **gesellschaftliche Austausch**. Damit meine ich: Ist das Theater aktuell wirklich noch ein Sprachrohr, erreicht es seine Zuschauer, die Stadtbevölkerung? (T11)

Hierzu schlägt sie vor, dass das Theater »seine eigenen Mauern und Säulen viel mehr verlassen/durchbrechen und weiterhin verstärkt den Weg nach draußen suchen, in die Stadt hineinwirken« muss (T11). Das Hineinwirken in die Stadt wird so zu einem der wichtigsten Ziele des modernen und innovativen Theaterbetriebs, der mit diesem Weg erstmals die eigene Behausung verlassen möchte, um wieder Teil der Stadtgesellschaft zu werden und damit das ureigentliche Anliegen des Theaters seiner Entstehungszeit zu realisieren. Dieser Bezug zur Polis ist bei den Freien jedoch seit Jahrzehnten ein sehr wichtiges Anliegen und Teil der verschiedenen künstlerischen Konzepte.

Hier stellt sich die Frage, wie ein möglicher Wissenstransfer von den Freien zu den Öffentlichen Darstellenden Künsten gestaltet werden kann. Im Kapitel 5.4 schlage ich deshalb Instrumente für eine neue Förderarchitektur vor, zu denen u.a. **Runde Tische** zählen, die die Koordination und Kommunikation zwischen allen Bereichen verbessern sollen. Anreize müssen aber auch von der Kulturpolitik aktiv selbst gesetzt werden: In Zukunft sollten nur noch die Theater, Gruppen und Künstler*innen Fördermittel, Beratung und Unterstützung erhalten, die ein klares Stakeholder-Konzept vorlegen. Die Kulturpolitik selbst sollte hier als Vorbild vorausgehen, um jederzeit Hilfestellung leisten zu können.

Es gibt in diesem Bereich aber noch weitere Instrumente, mit denen die Stakeholder aktiv einbezogen werden können. Hier sehe ich vor allem zwei Teilbereiche: die aktive Mitbestimmung und die Meinungsbildung. Eine **aktive Mitbestimmung der Stakeholder** wird dort erforderlich, wo wichtige Entscheidungen zu treffen sind, die bislang innerhalb der Theater oftmals sehr autonom vorgenommen worden sind. Während die freien Gruppen meist auf kollektiven und teamorientierten Ansätzen für die Übernahme von Verantwortung und Entscheidungen beruhen, sind den öffentlichen Theatern diese Ansätze völlig wesensfremd. Das liegt vor allem an dem hohen Antrieb zum individuellen Machterhalt bei den Theaterleitungen, die in Formen der Abstimmung außerhalb der bislang abgezirkelten Wege eine Bedrohung, zumindest aber keinen ausreichenden Mehrwert sehen, um bisherige Prozedere infrage zu stellen bzw. zu öffnen. Wenn die Kulturpolitik diese Formen der Beteiligung und Mitbestimmung von allen Gruppen einfordert, werden Stakeholder inner- wie außerhalb eines Hauses zukünftig an allen wichtigen Entscheidungen und strategischen Konzeptionen beteiligt werden und dazu beitragen, dass sich die öffentlichen Häuser selbst sukzessive wandeln.

Wenn hier die Kulturpolitik und die Gesellschafter der Theaterbetriebe, aber auch die sich in einer städtischen oder regionalen Gesellschaft befindlichen freien Künstler*innen und Gruppen als wichtige Stakeholder gleichermaßen einbezogen werden, dann entsteht nicht nur für ein öffentliches Theater, sondern für die gesamten Darstellenden Künste der Stadt und Region ein völlig neues Meinungsbild, das die Ausrichtung des Theaters und seine Grundkonzeption wesentlich beeinflusst. Dieses Meinungsbild könnte im Rahmen von **Runden Tischen** oder im Zuge gemeinsamer **ständiger Konferenzen** aller relevanten Stakeholder-Gruppen mit den Vertreter*innen der Darstellen-

den Künste entstehen. Das würde nicht nur die grundsätzliche Kommunikation zwischen den Beteiligten verbessern, sondern auch zu spannenden neuen Theaterkonzeptionen, Formen der Zusammenarbeit und letztlich zu einer symbiotischen Bespielung städtischer Gesellschaften führen, an der beide, freie und öffentliche Theater, vielleicht sogar partnerschaftlich miteinander beteiligt werden. Hieraus könnten Zukunftsformen der Kommunikation eines Theaters von morgen entstehen. Aber auch das wechselseitige Verständnis zwischen Kulturpolitik und Künstler*innen bzw. künstlerischen Organisationen würde sich wesentlich verbessern. Ein Bereich darf diese Gespräche allerdings nicht beeinflussen, nämlich die parteipolitischen Interessen der Abgeordneten und Stadträt*innen, die in den Kulturausschüssen der Länder und Kommunen bzw. in den Aufsichtsgremien sitzen. Sie werden als neutrale, objektive und die Interessen der Stadt und/oder des Landes vertretende Stakeholder eingeladen, die auf ihre parteipolitischen Attribute verzichten müssen, weil die ansonsten entstehenden Interessenskonflikte den Kommunikationsfluss und die Meinungsbildung in den Konferenzen wesentlich beeinflussen und damit letztlich auch hemmen würden.

5.4 Vorschläge für ein neues Fördermodell

Das **Fördersystem** der deutschen Kulturpolitik ist im Laufe der letzten 70 Jahre viel zu wenig erneuert worden und deshalb in wesentlichen Bereichen veraltet, wie von vielen Teilnehmer*innen der Studie reflektiert wird. Meine Sicht wie auch das empirische und theoretische Material lassen die Einschätzung zu, dass derzeit nicht von einer Förderarchitektur gesprochen werden kann, da die Geschlossenheit und Ganzheitlichkeit der angebotenen Instrumente fehlt und das System weder auf einem gemeinsamen Konzept noch gemeinsamen Planungsinstrumenten oder Abstimmungsmechanismen beruht.

Das bestehende Fördersystem reflektiert zudem nicht in ausreichendem Maße die aktuellen Rahmenbedingungen, die sozialen Bedingungen der Künstler*innen und die Inhalte und Qualität der neuen und kritischen Diskurse, die mit anhaltender Kraft die Arbeit der freien Gruppen und Künstler*innen wie auch der Theaterorganisationen nachhaltig beeinflussen. Ein besonderes Beispiel ist das Thema der Diversität, das noch immer nicht zu einem tragenden Aspekt der Förderentscheidungen herausgehoben worden ist. Hier stellt sich die Frage, wie auf dieser Basis überhaupt aktuell begründbare Förderentscheidungen getroffen werden können. Simone Barrientos beschreibt es zusammenfassend so:

> Wie kann es sein, dass Theater nicht an soziale Aspekte geknüpft werden, dass über die Mindeststandards hinaus nicht noch weitergehende qualitative Faktoren verpflichtend aufgenommen und abgesichert werden müssen, wie z.B. Work-Life-Balance, Schutz von werdenden und jungen Müttern, Geschlechtergerechtigkeit, mit Quote in den Theatern – aber auch in den kulturpolitischen Strukturen. (T6)

Das aktuelle Modell reflektiert weder die fehlende bzw. **unzureichende Teilhabe der** Künstler*innen und der Organisationen, die verantwortlich sind für die ästhetische und künstlerische Gegenwart und Zukunft der Darstellenden Künste, noch konzipiert es Instrumente, um diese Teilhabe zu entwickeln. Hinzu kommt die **fehlende Integration** der Zuschauer*innen und der Menschen, die mit den Inszenierungen, Performances

und Projekten angesprochen werden sollen, aber derzeit ausbleiben, weil sie sich nicht oder zu wenig angesprochen fühlen, und die die **Dringlichkeit des Theaters als Ritual der Demokratie und der Gesellschaft** kaum oder nicht mehr erkennen können. Das erschwert auch die **Kommunikations- und Abstimmungsprozesse** zwischen der Kulturpolitik, ihren Organisationen und Verbänden und den Künstler*innen, Gruppen und Organisationen der Darstellenden Künste und schränkt damit maßgebliche **Innovationen** im Zusammenhang mit einer notwendigen strukturellen Erneuerung der Landschaft der Darstellenden Künste ein.

Die Ergebnisse des empirischen Materials und die weiterführende Diskussion dieser Ergebnisse führen zu der wesentlichen Erkenntnis, dass das gegenwärtige Förderinstrumentarium zwar weitgehend funktioniert und sicher noch einige Jahre funktionieren wird. Allerdings entspricht es weder den

- allgemeinen Anforderungen in den Künsten, die Exzellenz und Qualität der künstlerischen Arbeit zu erhöhen, noch den spezifischen Anforderungen, sowohl die neuen Diskurse wie auch die aktuell sich verändernden Rahmenbedingungen zu reflektieren,
- noch Gerechtigkeit in der Förderung herzustellen,
- Entwicklungsschübe zu ermöglichen oder
- die Nachhaltigkeit der geförderten Maßnahmen zu garantieren sowie
- die Förderung an soziale Standards zu knüpfen.

Zudem fehlen maßgeschneiderte Beratungs- und Unterstützungsangebote für die Künstler*innen, insbesondere für jene, die kurz- oder längerfristig aus den Systemen fallen, wegen Krankheit, Schwanger- und Elternschaft oder Alter, wie auch für jene, die erst später in ihrer Vita zu den Künsten stoßen und besser integriert werden müssen. Damit sollte auch eine Neu**justierung des bisher gültigen Förderfokus** einhergehen, der in den Freien Darstellenden Künsten bislang fast ausschließlich auf künstlerischen Projekten und viel zu wenig auf Begleitung und Unterstützung sowie auf struktureller Entwicklung und *institution building* beruht. Auch Nachhaltigkeit als Kriterium in den Darstellenden Künsten ist bislang vernachlässigt worden. Vor diesem Hintergrund ist das bestehende Fördersystem immer nur das »zweitbestmögliche« und sollte langfristig einem neuen Modell weichen.

Ein neues Förderinstrumentarium könnte, die bisherigen Schwachstellen und Kritiken aufnehmend, auf folgenden Prämissen beruhen:

- Es sollten neue Fördermechanismen greifen, die nicht nur auf die singuläre Förderung künstlerischer Arbeit ausgerichtet sind, sondern die zugleich auch eine **lebenslange, auf sozialen Standards beruhende Unterstützung für alle Künstler*innen** gewährleisten, unabhängig von der künstlerischen Qualität ihrer Arbeit.
- Es sollte mehr **Teilhabe der Künstler*innen**, Kompanien und Organisationen in den entscheidenden Gestaltungsphasen der neuen Fördermechanik und der späteren Kommunikations-, Entscheidungs- und Vergabemechanismen ermöglichen.
- Es sollte die **Durchlässigkeit** zwischen den Freien Darstellenden Künsten und den öffentlichen Theatern gefördert und gestärkt werden und mit ihr Übertritte von ei-

nem in den anderen Bereich eine Förderung erfahren, um langfristig auch die stark voneinander abgegrenzte Zweigleisigkeit des Systems der Darstellenden Künste abzumildern und so Kooperationen und partnerschaftliche Zusammenarbeit zu fördern.

- Es sollte das Theater wieder als ein wichtiges **Ritual der Demokratie** und der Stadt- bzw. regionalen Landgesellschaft herstellen.
- Die **Unterschiede** in der Förderung zwischen öffentlichen und freien Darstellenden Künsten und die damit verbundene Ungerechtigkeit und Asymmetrie müssen zügig abgebaut werden, auch im Hinblick und in Vorbereitung auf eine sukzessive Annäherung der beiden Teile der Theaterlandschaft in einer gemeinsamen Landschaft der Darstellenden Künste, die nicht nur neue Synergieeffekte ermöglicht, sondern die auch eine starke Allianz bildet im Prozess der Verbesserung der Wahrnehmung und Rezeption der Darstellenden Künste bei Stakeholdern und in der Kulturpolitik und bei der Entwicklung einer zukunftsfähigen, nachhaltigen und ganzheitlichen Förderarchitektur der Darstellenden Künste in naher Zukunft.

Um dieses Programm zu realisieren und Innovationsprozesse zu fördern, sollte die Förderarchitektur zunächst einer tiefgründigen Analyse und einer Revision unterzogen werden. Diese Revision beruht auf vier großen Elementen: 1. Abstimmung der kulturpolitischen Förderangebote; 2. neue inhaltliche Herausforderungen; 3. Anpassung an die Bedürfnisse der Künstler*innen; 4. Anpassung an die Bedürfnisse der Stakeholder (siehe auch Kapitel 5.3).

Das **Ziel dieses Maßnahmenpakets** ist es, die Darstellenden Künste und die künstlerische Arbeit in den Städten und Regionen abzusichern und – auf Grundlage der vielfältigen Impulse einer neuen Förderarchitektur – gleichzeitig alte Strukturen zu reformieren und neue zu entwickeln, um, durch diese unterstützt, die gesellschaftliche Reputation der Darstellenden Künste nachhaltig zu sichern. Auf der Grundlage der Revision und Neujustierung der bisher eingesetzten Instrumente hat die Förderarchitektur die Möglichkeit, sich mittels verschiedener neuer oder reformierter Instrumente neu zu entfalten und vielseitige neue Entwicklungsmöglichkeiten für freie Künstler*innen, Gruppen, Produktionshäuser, aber auch die Mitarbeiter*innen der öffentlichen Theater zu schaffen. Damit wird es gelingen, die Künstler*innen in den Darstellenden Künsten nachhaltig abzusichern, um so die Grundlage für qualitativ hochwertige, wirksame und innovative künstlerische Arbeiten und Projekte zu legen.

Eine hier zusammengefasste Analyse aus meinen Gesprächen mit Stakeholdern aller Bereiche hat dabei folgendes Gesamtbild ergeben: Was die **Ebene der Zusammenarbeit** zwischen den Förderorganisationen und den Künstler*innen betrifft, resultieren aus der Analyse der Interviews neuralgische Felder aufgrund von einer bislang nur mangelhaften Kommunikation und von eingeschränkten Verständigungsmöglichkeiten mit den Entscheidungsträgern. Zudem fehlen Abstimmungsprozesse zwischen den verschiedenen Förderorganisationen über Programmtypen, Mindestanforderungen, Zeiträume und Abrechnungsmodalitäten, und auch die geplanten und bislang umgesetzten Maßnahmen werden weder auf Nachhaltigkeit geprüft noch entsprechend realisiert.

Was die **Instrumente der Förderung** betrifft, fehlt es an

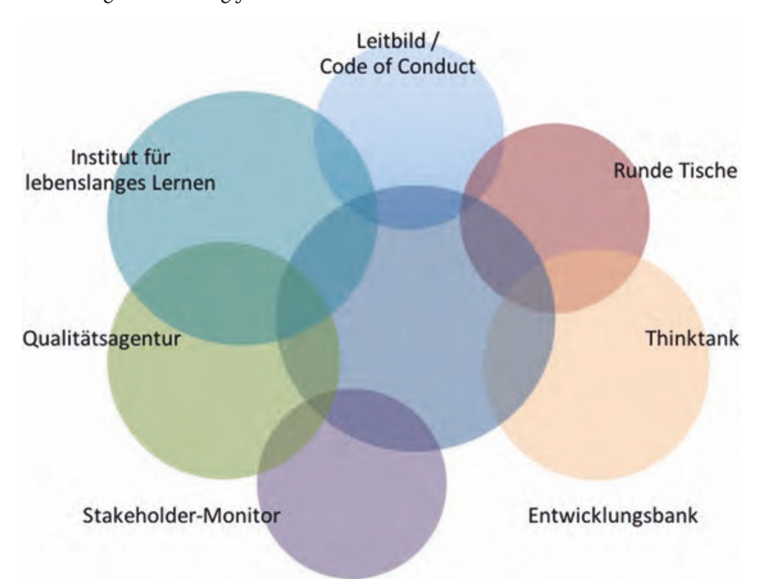
- kontinuierlichen Entwicklungsmöglichkeiten und künstlerischen Lebenszyklusentwürfen,
- Begleitung und Beratung, z.B. eine Einführung, wenn man als junge*r Künstler*in das erste Mal einen Antrag schreiben möchte,
- Wissenszugängen für die Künstler*innen, die vom Fördersystem erfasst werden, und für jene, die (noch) keinen Zugang haben,
- Gerechtigkeit bei den Förderentscheiden, da bisher sehr junge oder ältere, weniger renommierte oder bislang vom Fördersystem noch nicht erfasste Künstler*innen deutlich geringere Chancen auf Förderung, insbesondere auf längerfristige institutionelle Förderung haben, und
- Begründungen bei ablehnenden Förderbescheiden und zu wenige Nachfragemöglichkeiten, um entsprechend daraus lernen zu können.

Um die auf dieser Analyse beruhenden Ziele und Maßnahmen klar darzulegen, habe ich einen ersten Vorschlag für deren Formulierung entworfen: *Die Freien Darstellenden Künste und die Organisationen der öffentlichen Theater verstehen sich als eine nachhaltige, zukunftsgerichtete und lernende Organisation.*

Dies beinhaltet zum einen die aktive Suche nach Modellen, um die Teilung zwischen den Freien Darstellenden Künsten und den öffentlichen Theatern zu überwinden, um die Durchlässigkeit von Künstler*innen beider Szenen auf einer sehr professionellen Ebene zu ermöglichen und zu befördern und um so Chancengleichheit und einen Reichtum an Optionen entstehen zu lassen. Zum anderen soll darunter ein starkes *institution building* auf mehreren Ebenen verstanden werden, damit die fehlende Koordination zwischen den kulturpolitischen Instrumenten überwunden und die künstlerische und strukturelle Innovation und Qualität gestärkt wird. Gestärkt, verbessert und erweitert werden so auch die Finanzierungsinstrumente, die in einer neuen Architektur eingebettet werden, sowie die Einbindung der Stakeholder. Hierzu gehört die Etablierung folgender Instrumente, die die neue Förderarchitektur im Kern definieren:

- ein Leitbild und ein *Code of Conduct* für die Darstellenden Künste,
- die Etablierung Runder Tische zur Verbesserung der Kommunikation,
- ein Thinktank, um Kulturpolitik und Künste weiterzuentwickeln,
- eine Kulturförder- und Entwicklungsbank mit einem neuen Instrumentarium, das besser auf die Bedürfnisse der Künstler*innen ausgerichtet ist,
- ein Stakeholder-Monitor für ein aktives Stakeholder-Management,
- eine Qualitätsagentur zur Messung und Analyse von Projekten und
- ein Institut für lebenslanges Lernen.

Abbildung 2: Vorschlag für eine neue Förderarchitektur



Eine verbesserte Abstimmung von Förderinstrumentarien muss viel früher einsetzen als bei den Instrumenten selbst. Sie muss die **Abstimmung der Ziele** der einzelnen Institutionen der Kulturpolitik ebenso aufgreifen wie die Abstimmung der Ziele der Förderinstitutionen und ihrer Instrumente, die bislang Teil einer Kulturpolitik sind, die geprägt ist durch Jahre eines ökonomischen, auf ständiges Wirtschaftswachstum ausgerichteten Neoliberalismus. Die bestehende Förderarchitektur ist ein Ausfluss einer Epoche, in der **Kunst und Gesellschaft** inhaltlich und formal immer weiter entkoppelt wurden – also einer für beide Segmente nicht belastbaren und nicht zukunftsfähigen Entwicklung. Kunst ist zwar nach wie vor nicht ohne Gesellschaft vorstellbar, auch wenn es hierzu einige fehlgeleitete Überlegungen auch in den Darstellenden Künsten der 2000er Jahre gab. Aber die Gesellschaft kann sehr wohl – zumindest vorübergehend – ohne die Künste sein, was die letzten zehn Jahre und in verstärktem Maße auch die 20 »Coronamonate« 2020 und 2021 bedauerlicherweise aufzeigten. Damit entstehen weitere gesellschaftliche Risse, die zu gravierenden, weil irreversiblen Entkopplungsprozessen führen können, die dringend aufgehalten werden müssen. Erste feine Risse in den 1990er Jahren wurden nur von genauen Beobachtern wahrgenommen. Sie haben sich in den folgenden beiden Dekaden immer weiter vergrößert. Obwohl sich die Mehrzahl der Kultur- und Kunstorganisationen spätestens seit dem Jahr 2000 mit sehr fein abgestimmten Marketing- und Public-Relations-Maßnahmen bemüht hat, ihren Platz in der Gesellschaft zu bewahren und ihre Relevanz zu stärken, haben die sich ständig verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und die feinen Entkopplungsprozesse nicht zugelassen, dass diese Maßnahmen nachhaltig wirksam werden konnten. Sie blieben kosmetischer Natur.

Der Verlust von Nachhaltigkeit als gesellschaftlichem Wert in vielen sozialen, wirtschaftlichen und ökologischen Kontexten hat zudem dazu geführt, dass die jüngeren

Generationen fast nur noch Dinge als prioritär wahrnehmen, rezipieren und konsumieren, die mit einer hohen Grundgeschwindigkeit und einem hohen Bildanteil verbunden sind, im Internet im Streaming und Gaming, in den sozialen Medien, in Teilen moderner U-Musik, in Clubs und Szene-Events. Ein weiterer Grund besteht in der scheinbar besseren Zugänglichkeit und der individuellen Bequemlichkeit. Während der Coronakrise wurden viele Aufführungen gestreamt, die eine hohe Nachfrage besaßen, weil sie besser und schneller zugänglich waren und auch junge, »unerfahrene« Zuschauer*innen erstmals nicht das Gefühl hatten, sich für ihre Unerfahrenheit in Bezug auf Theater und Hochkultur rechtfertigen zu müssen. Zwar können die Darstellenden Künste Vorlagen für diese Entwicklung liefern oder diese bildhaft nachformen, aber mit ihrer oft bedächtigen Erzählgeschwindigkeit bleiben sie selbst dann noch im Hintertreffen, wenn sie Medien einsetzen, und sie können diese Lücke weder kurzfristig schließen noch langfristig aufholen. Zwar gibt es sehr erfolgreiche Ansätze in den Freien Darstellenden Künsten, diese Bedächtigkeit und Zukunftsvergessenheit zu überwinden, wie z.B. die Gruppen *Gob Squad* oder *Prinzip Gonzo* erfolgreich zeigen, aber das sind eher Ausnahmen. Am härtesten betroffen sind hiervon die öffentlichen Theater, die privaten und die Bespielhäuser der INTHEGA-Gruppe, die aufgrund **fehlender Digitalisierungskonzepte** den Anschluss an die Gegenwart und Zukunft aufs Spiel setzen.

Kultur und Kulturpolitik sind allmählich ans **Ende eines imaginären Tisches** gerückt, an dem die gesamte Gesellschaft mit all ihren Interessen, Wünschen und Zielen sitzt und über die Zukunft und die Verteilung der Ressourcen berät. Hier stellt sich die Frage, welche Akteur*innen sich zukünftig mit welchen künstlerischen, konzeptionellen oder aktivistischen Mitteln für die Darstellenden Künste so einsetzen werden, dass diese wieder ein relevanter Teil der Gesellschaft werden. Von hier aus gibt es zwei Möglichkeiten, das Theater und die Darstellenden Künste wieder in die Polis zu rücken, um diese aktuelle und auch hier sich anbietende Metapher zu nutzen:

1. die **Stakeholder,** insbesondere die Mitarbeiter*innen und Künstler*innen sowie die Besucher*innen und Bürger*innen der Stadt, entwickeln neue Konzepte, die auf einer genauen Analyse der realen, gemeinsam verhandelten Bedürfnisse beruhen, die sich damit von den bisher gelebten Traditionen der Künstler*in/Leiter*in/Intendant*in als Genie verabschieden und auf dieser Basis innovative Zukunftsmodelle entwickeln,
2. die **Kulturpolitik** nimmt das Heft des Handelns wieder in die Hand, sichert der Kultur und den Künsten ihren Platz in der Gesellschaft.

Instrument 1: Leitbild und Kodex

Eine wesentliche Voraussetzung für eine bewusste kulturpolitische Neujustierung des gesamten Arbeitsfelds der Darstellenden Künste wie auch der Organisationen ist es, ein neues Leitbild und eine gemeinsame Zielebene für die Kulturpolitik auf allen Ebenen zu finden. Dieses könnte in Workshops zwischen den Politiker*innen, den Verbänden, Stiftungen und den anderen Stakeholdern der Ebenen so lange verhandelt werden, bis es Ergebnisse gibt. Einen Aufschlag macht die Kulturpolitische Gesellschaft mit ihren regionalen Verbänden, die Kommunikationsplattformen schaffen, um neue Formen der Kulturpolitik zu diskutieren. Um die Zielebenen zu sichern, benötigen die Kulturpo-

litiker*innen und Vertreter*innen der Administrationen, wie auch alle Darstellenden Künstler*innen und ihre Organisationen einen **gemeinsamen *Code of Conduct***, der die wesentlichen Verhaltensweisen in den Antrags-, Arbeits- und Produktionszusammenhängen und innerhalb der Organisationen in ihrem Umfeld regelt und reguliert. Kodizes sind sehr alte Instrumente, die früher als Schreib- und Speichermedien genutzt wurden und die deshalb auch einen großen Schutz und Einfluss genossen. In der modernen Zeit werden Kodizes auch als Ehrenkodex genutzt – und nicht immer erfolgreich eingehalten. Der wohl bekannteste Kodex, »der Kapitän verlässt als Letzter das Schiff«, wenn dieses oder die Mannschaft bzw. Reisende in Gefahr sind, soll hier als Beispiel dienen. Es gibt Kodizes im Sport, beim Militär, in den verschiedenen Handwerksgilden und anderen Bereichen der Gesellschaft. Es gibt aber auch neuere Entwicklungen: Um gegen Korruption im Amt gewappnet zu sein bzw. dieser ein für alle Mal einen Riegel vorzuschieben, »hat sich die Gemeindevertretung von Birkenwerder einem **Ehrenkodex** unterworfen«[25]. Ähnliche Kodizes gibt es auch in der Wirtschaft. Heute ist ein Kodex eine **Sammlung von Regeln**, die in ihrer Gemeinschaft einem oder mehreren bestimmten Zielen und immer stärker auch als **Kompass und Identifikationsinstrument** dienen soll.

In einem ersten Kodex der Darstellenden Künste könnten die Regeln der Zusammenarbeit und der Förderung zwischen den Stellen der Kulturpolitik und den Künstler*innen und Kulturorganisationen gemeinsam entwickelt und für die nächsten zehn Jahre gemeinsam mit Vertreter*innen aller Akteur*innen festgeschrieben werden, um dann noch einmal in einem groß angelegten Workshop nach Jahren des Gebrauchs und der Erfahrung überprüft zu werden. Bis dahin werden Feedback und die Ergebnisse von Evaluationen sorgfältig gesammelt und so zusammengestellt, dass sich daraus weitere Handlungsanleitungen ablesen lassen. Sicherzustellen ist in diesem Kodex auch, dass Ämterpatronage und Klientelismus abgeschafft werden müssen. Die Communitys der Freien Darstellenden Künste sind in ihrem Umfang sehr überschaubar. Viele der Akteur*innen kennen sich aus jahrelanger Zusammenarbeit, sodass selbst über Berufs- und Standesgrenzen hinaus Freundschaften und enge Verbindungen entstehen. Die fehlende Distanz, z.B. zwischen Jurymitgliedern und Einreichern von Projektanträgen, wird vor allem im Rahmen von Entscheidungsvorgängen selten thematisiert. Das sollte zukünftig verstärkt nachgeholt werden. Zudem sollten Mechanismen und Regeln in den Codes eingerichtet werden, in denen zu starke persönliche Verbindungen und damit verbundenes Eigeninteresse vorzeitig aufgedeckt werden. Ämterpatronage mittelfristig abzuschaffen bedeutet auch, dass Ämter nicht länger als für zwei Perioden von derselben Person bekleidet werden dürfen, und auch nur dann, wenn damit keine weiteren Vorstandsämter in anderen ehrenamtlichen Konstellationen verbunden sind oder diese ruhen.

Instrument 2: Runde Tische zur Koordination und Kommunikation

Viele Künstler*innen der Freien Szene und viele Organisationen der Darstellenden Künste leider unter einer starken Entkopplung ihrer Tätigkeit von der Kulturpolitik und ihren Verantwortlichen. Sie fühlen sich kaum bemerkt und gesehen und in ihren

25 Moz.de vom 08.08.2019.

Ansprüchen nicht adäquat wahrgenommen. Resignation, Missverständnisse und Unklarheiten sind die Folge. **Kommunikation** ist das wohl beste Instrument, um diese Fehlstellen auszugleichen und sowohl das Wissen über die Arbeit und die Wünsche der Künstler*innen in der Kulturpolitik zu verankern und auch um vice versa die Kulturpolitiker*innen unmittelbar kennenzulernen. Ein geeignetes Instrument der Kommunikation ist der **Runde Tisch**, weil er die demokratische Eigenschaft besitzt, dass es keinen präsidialen Vorsitz oder dergleichen gibt und mit ihm eine symbolische Augenhöhe aller Teilnehmer*innen verbunden ist. Zudem erlaubt der Runde Tisch schnell wechselnde Gesprächsthemen, wenn die Teilnehmer*innen bemerken sollten, wenn ein Thema erschöpfend diskutiert worden ist. So könnte z.B. ein permanenter Runder Tisch in jedem Bundesland eingerichtet werden, da die Freien Szenen und die öffentlichen Theater oft einen regionalen Bezug haben und so schnell eine Verbundenheit zwischen Geldgeber*innen und Künstler*innen wie Organisationen hergestellt werden würde.

Ergänzt werden diese 16 Runden Tische in den Bundesländern durch einen zentralen **Runden Tisch auf Bundesebene**, sodass sich die föderale und die zentrale Ebene der Kulturpolitik begegnen können. Hier würde ich vorschlagen, auf Verbandsstrukturen zu verzichten, denn auf Bundesebene geht es um einen Austausch zwischen den eigens hierfür ausgelosten Akteur*innen, die die eigentliche künstlerische Arbeit tätigen, mit ihrem politischen Gegenüber, um genau dort die Themen und Probleme ansprechen und platzieren zu können, die akut sind und die weitere Entwicklung der Künste, der Künstler*innen und der Organisationen hemmen.

Instrument 3: Thinktank zur Weiterentwicklung der Darstellenden Künste und der Kulturpolitik

Kulturpolitik darf kein starres und unbewegliches Feld der Politik sein. Es muss sich an der Entwicklungsgeschwindigkeit der kulturellen Felder, Künste und Themen der Kulturorganisationen messen lassen. Um diesem Anspruch zu genügen, muss es nicht nur eine verbesserte Kommunikation zwischen den finanzierenden und den durchführenden Teilen der Kultur und Künste geben, sondern eine Möglichkeit, Wissen und Kompetenzen beider Ebenen sinnvoll miteinander zu verknüpfen. Unter dieser **Kommunikationshaube** werden die kulturpolitisch Verantwortlichen zu einem Teil der Darstellenden Künste und verlieren ihre antagonistische Setzung.

Der Thinktank dient in erster Linie der Weiterentwicklung der Darstellenden Künste, aber auch der Kulturpolitik in den Bereichen, in denen es Berührungspunkte mit den Darstellenden Künsten gibt, wie z.B. bei Forschung und Entwicklung, der Antragstellung, der Weiterentwicklung der bestehenden und der zukünftigen Fördersysteme. Zudem soll der Thinktank zukünftig auch der Weiterentwicklung der Zusammenarbeit zwischen Darstellenden Künsten und der Kulturpolitik dienen mit dem Ziel, Wissen zu sammeln und zu archivieren, vor allem aber beständig zu generieren und weiterzuentwickeln. Dieses Wissen kann regelmäßig über verschiedene Kommunikationskanäle in die einzelnen Verbandsgruppierungen, aber auch direkt an die Künstler*innen, Gruppen, Produktionshäuser und Theater geliefert werden. Das wird ergänzt durch kontinuierlich entwickelte Podcasts, Artikel und Forschungsbeiträge, durch Residenzen junger

Wissenschaftler*innen mit jungen Künstler*innen, die gemeinsam an Reformteilen für eine Theaterlandschaft der Zukunft arbeiten.

Instrument 4: Eine Entwicklungs- und Förderbank für die Kultur (EFÖK)

Koordinierte Mittelvergabe und neue Programme u.a. zur Förderung von

- einem Wechsel zwischen freien und öffentlichen Darstellenden Künsten,
- Lebensarbeitszeitmodellen für Berufsstart, Phasen und Zyklusende.

Eine wesentliche Erkenntnis dieser Studie ist der Fakt, dass nicht ausreichend Mittel zur Vergabe zur Verfügung stehen und diese **ungleichgewichtig an öffentliche und Freie Darstellende Künste vergeben werden**. Aber nicht nur dieses Ungleichgewicht lässt sich verzeichnen. Hinzu kommt, dass die Mittel für die Darstellenden Künste in mehreren Ligen vergeben werden und diejenigen Gruppen und Künstler*innen die höchsten Finanzierungstranchen erzielen, denen aufgrund ihres Prestiges und kulturellen Kapitals am meisten vertraut wird:

- Zur Gruppe der auch international renommierten Companys, die heute über das größte kulturelle Kapital und Prestige in den Darstellenden Künsten verfügen, zählen zum Beispiel *Rimini Protokoll, She She Pop, Gob Squad* u.a.
- Die zweite Gruppe an freien Companys und Künstler*innen konzentriert sich wesentlich auf die Metropolregionen. Die Kategorie hat eher etwas mit dem Zeitraum des Eintretens in den bundesweiten Kontext zu tun als mit der ebenfalls hohen Qualität der Produktionen und betrifft vor allem die Gruppen und Künstler*innen, die vor einem Durchbruch stehen oder diesen gerade hinter sich haben. Hierzu zählen *Prinzip Gonzo, Monster Truck* u.a.
- Die dritte Gruppe umfasst die regionale Freie Szene in den Bundesländern, denen oftmals aber ausreichende Mittel und Produktionskapazitäten in Form eines Produktionshauses fehlen.
- Die vierte Gruppe bezieht sich auf Laien oder Halblaien, die dennoch auf einem sehr hohen künstlerischen Niveau in lokalen und regionalen Kontexten arbeiten.

Hinzu kommen Einzelkünstler*innen, die zwischen den beiden Systemen freies und öffentliches Theater wechseln oder parallel in beiden arbeiten, was mit vielen administrativen und finanziellen Schwierigkeiten verbunden ist. Es müssen mit **neuen Lebensarbeitszeitmodellen** in den künstlerischen Bereichen auch **Wanderer** zwischen den verschiedenen Systemen belohnt werden, für ihr Engagement und die Zeit, die sie in künstlerische Arbeiten stecken. Anstatt vor allem junge begabte Künstler*innen aus finanziellen Gründen in Karrieren in öffentlichen Theatern zu »verheizen«, sollten für jene Künstler*innen gleichgewichtige Anreizsysteme entwickelt werden, die lieber unabhängig und frei von Hierarchien und Denkeinschränkungen arbeiten möchten und die nur gelegentlich in öffentlichen Theatern interessante Angebote annehmen würden. Ich würde an dieser Stelle empfehlen, systematische Anreize zu entwickeln, mit denen eine ganze Lebenszeit als Künstler*in beachtet und unterstützt wird, unabhängig davon, ob sie*er frei, öffentlich oder in anderen Kontexten arbeitet. Hierzu

gehört selbstverständlich auch, dass ein*e Künstler*in, der*die dieses Modell wählt, auch finanzielle Unterstützung für Aus- und Fortbildungen, Coachings erhält, aber auch für die Finanzierung der bislang von der Kulturpolitik unbeachteten Zwischenräume ohne Arbeit und der Zeiträume nach der aktiven Zeit als Künstler*in, z.B. mit dem Eintritt in das Rentenalter.

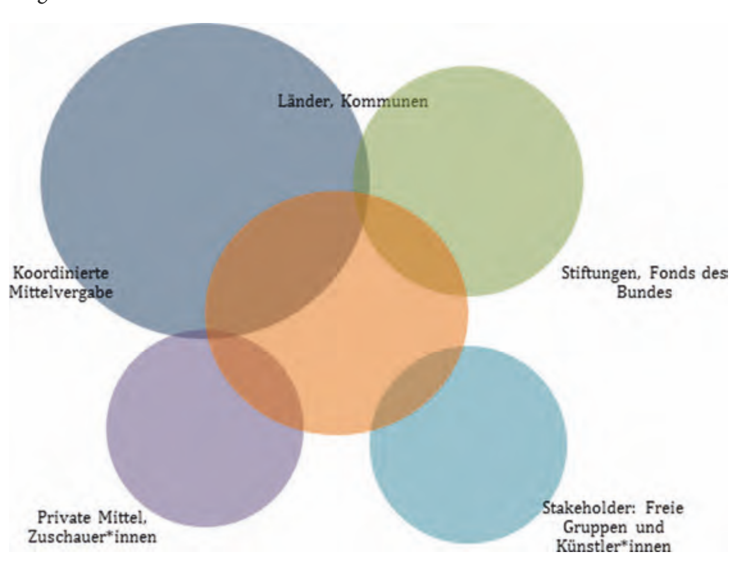
Die meisten der vergebenen Mittel in den Freien Darstellenden Künsten konzentrieren sich auf **künstlerische Projekte**, nicht jedoch auf die Unterstützung in den einzelnen Lebenszyklen und der Absicherung bei Schwangerschaft, Ausfall wegen Versorgung eines Kindes, bei einem Unfall oder chronischer Krankheit und schließlich im Alter. Insgesamt kann das bestehende System der Förderung der Darstellenden Künste alles andere als divers und inklusiv eingestuft werden: Das System ist alters-, krankheits- und familienavers und dient viel eher der Förderung junger, innovativer, vielarbeitender, unabhängiger Künstler*innen, die sich komplett ihrer künstlerischen Arbeit verschrieben haben und so schnell von Selbstausbeutung erfasst werden können.

Ein wichtiger, nicht neuer, aber immer wieder notwendig zu erwähnender Fakt ist der, dass die – bislang ausgebliebene – Förderung struktureller Reformen in der Theaterlandschaft auch einer **stärkeren Angleichung und Modernisierung** dienen würde. Einzig die BKS versucht mit einigen Programmen auch strukturell zu denken und zu agieren, aber wie die bereits erwähnte Evaluation des BKS-Programms Doppelpass ergeben hat, erwähnen darin alle Interviewpartner*innen, dass sich das Programm nahezu in seiner Gänze auf Projekte bezieht – und Strukturfragen schlicht auslässt bzw. nicht berührt. Gerade letzterer Aspekt wird deshalb von ehemaligen Teilnehmer*innen dieses Programms auf beiden Seiten eingefordert.[26] Ich schlage deshalb vor, diesen Aspekt zukünftig in einer neuen Förderarchitektur zu berücksichtigen und die einzelnen instrumentellen Bestandteile entsprechend auf eine Zwei-in-Ein-Gleisigkeit auszurichten.

Das setzt allerdings auch voraus, dass die Vergabe von Mitteln jeder Form koordiniert wird und dass ein **Nationales Elektronisches Kultur-Förder- und Projekt-Archiv** (NEKPA) geschaffen wird, in dem alle Förderdaten erfasst und vorgehalten werden, die auch jederzeit von unabhängigen Wissenschaftler*innen ausgewertet werden dürfen. **Dieses Archiv**, das regelmäßig Jahresberichte veröffentlicht, in dem die kumulierten vergebenen Summen je Akteur*in in den Darstellenden Künsten aufgezeigt werden, wird nicht nur eine Richtschnur für eine gerechtere Vergabe werden, sondern auch ein Seismograf für neue Strömungen in den Projekten und in der Förderpolitik, die oftmals erst nach Einsetzen dieser wahrgenommen werden, sodass sie nicht mehr begleitet und mitentwickelt werden können. Zudem können Förderinstrumente aller Ebenen und Kategorien (siehe Abb. 3) auch die Erkenntnisse aus den einzelnen Jahresberichten erfassen und daraus eigene Schlussfolgerungen für die zukünftige Mittelvergabe ziehen. Eine **koordinierte Mittelvergabe** setzt die Entwicklung eines Instruments voraus, das mehrere Funktionen auf sich vereint: die Funktionen einer Sammel- und Vergabe-, einer Beratungs-, einer Koordinations- und Qualitätskontrollstelle. Diese Funktionen können selbstverständlich auch einzeln oder gemeinsam angeboten werden.

26 Perrot (2016).

Abbildung 3: Stark vereinfachte Gesamtstruktur der Träger der Kulturentwicklungsbank



Das Prinzip Sammelstelle: Die fördernden Institutionen vertrauen ihr Geld einer neuen, auf der Metaebene eingerichteten Organisation an, die diese Gelder bewirtschaftet. Damit werden die Institutionen davon entlastet, die weitere Mittelvergabe, das Aufstellen von Förderkriterien, die Begutachtung von Anträgen etc. selbst vorzunehmen. Mit dem Anvertrauen der Fördermittel wird die Bewirtschaftung dieser Mittel fortan und selbstständig von der Sammelstelle vorgenommen. Im Vorstand der Sammelstelle sitzen paritätisch zu den Größenordnungen der Einlagen bzw. Einzahlungen die Vertreter*innen der Förderinstitutionen und kontrollieren deren Geschäft. Sie entwickeln eine Satzung und wählen einen Vorstand sowie eine*n Sprecher*in, um nach außen wie innen kommunikationsfähig zu bleiben. Zugleich setzen sie eine Geschäftsführung für die Sammelstelle ein, die nicht aus dem Personal der vier Institutionen kommen darf, sondern eine externe Expertise mitbringen muss.

Das Prinzip Vergabe: Der Teil der Organisation, der für die Vergabe der Mittel zuständig ist, beurteilt die Anträge, bereitet diese Anträge so auf, dass sie einer Fachexpertise in der Jury zügig Aufschluss über die Förderfähigkeit und die Besonderheiten des Antrags geben können, und macht einer unbekannten Jury damit genaue Vorschläge für die Mittelvergabe. Die Jury kann allerdings jederzeit mit Begründungen, die in sogenannten Vergabeprotokollen niedergelegt werden müssen, eigenständige Vergabeentscheidungen treffen, die von den Vorschlägen der Vergabestelle abweichen.

Die Prinzipien Begleitung und Beratung: Eine Förderung endet nicht mit der Vergabe von Mitteln, sondern mit der letzten Evaluation des Projekterfolgs und des entsprechenden Mitteleinsatzes. Insbesondere in der Vorbereitungs- und Realisierungsphase benötigen die Künstler*innen und Gruppen eine enge Begleitung und Beratung, die gewährleistet

werden muss. Inzwischen gibt es in großen Gruppen der Kategorie 1 und 2 Mitglieder, die sich auf Aufgaben der Produktionsleitung vollständig oder teilweise konzentrieren. Anders sieht es bei der regional agierenden Mehrheit der Freien Darstellenden Künstler*innen aus, denen die Kenntnisse und Erfahrungen sowie die Mittel und der Zugang zu entsprechenden Projektbüros fehlen. Bislang haben diese Projektbüros wichtige Aufgaben erfüllt, auf Dauer sind diese aber zu teuer für die Gruppen und Einzelkünstler*innen. Das Know-how sollte zentral vorgehalten und beständig weiterentwickelt werden.

Das Prinzip Monitoring: Monitoring beinhaltet eine unabhängige Beobachtung ohne direkte Einmischung. Es ist die Arbeit der Analytiker*innen unter den Kulturmanagement- und Theaterwissenschaftler*innen, die die Produktionsvorbereitung, Produktionsverläufe und -entwicklungen sowie die entsprechenden Nachbereitungs- und Abrechnungsphasen genau studieren, um hieraus Erkenntnisse für eine ständige Verbesserung zu ziehen.

Die Prinzipien Qualitätskontrolle und Evaluation: Mit dem Prinzip Kontrolle sollen die wesentlichen in den Antragsdokumenten notierten künstlerischen und organisatorischen Ergebnisse überprüft werden. Wichtig ist erstmals eine **zentrale Kontrollfunktion**, mit der die Ergebnisse des Mitteleinsatzes kontrolliert und wissenschaftlich aufbereitet und ausgewertet werden können.

Wenn man **diese Prinzipien zusammenführt**, gibt es zwei Möglichkeiten, diese instrumentell zu verarbeiten. Zum einen könnte man für jedes dieser Prinzipien eine eigenständige Institution begründen, die sich zentral, dezentral oder vernetzt mit dem vorhandenen Potenzial in der Szene verknüpft. Eine andere, potenziell vielversprechendere Variante besteht in einer Zusammenführung: Hier liegt aus mehreren Gründen die Entwicklung und Gründung einer Organisation nahe, die alle von staatlicher und privater Seite bislang ausgeführten Mittelvergaben an die Freien neu und unabhängig organisiert. Wesentliche Aspekte, die für »zentral« versus »dezentral« sprechen, sind die *economies of scale*, der dadurch mögliche optimale und wirksamere Ressourceneinsatz einer Zentrale. Hinzu kommen die damit deutlich verbesserten Kommunikations- und Abstimmungsmöglichkeiten zwischen den bislang zersplittert agierenden Trägern und Finanziers und schließlich auch die Möglichkeiten, auf diese Weise ein einheitliches Angebot für eine uneinheitliche Landschaft der Darstellenden Künste zu schaffen, um entsprechende Umkehreffekte der gegenwärtig forcierten Zweigleisigkeit zu schaffen. Eine starke Organisation in diesem Bereich kann die Freien Darstellenden Künste mit einer größeren politischen Wirksamkeit sukzessive an das finanzielle und institutionelle Niveau der öffentlichen Theaterlandschaft heranführen, wenn der kulturpolitische Wille zu einer Angleichung besteht und auch ausgeführt wird.

Im Zentrum dieser Überlegungen könnte deshalb die Gründung einer Förder- und Entwicklungsbank für den Kultursektor nach dem Modell der *Kreditanstalt für Wiederaufbau* (KfW) stehen, die seit Langem bereits hervorragende Erfahrungen mit der Förderung hochsubventionierter Projekte, Programme und Strukturförderungen in der Entwicklungshilfe macht. Eine solche Bank würde in folgenden Sektoren agieren:

- allgemeine und individuelle Projektförderung,
- thematische Programmförderung,
- Strukturförderung
- institutionelle Förderung und
- Beratung und Förderbegleitung.
- Zu ihren **Aufgaben** gehören
- die Aufnahme, Sammlung und Anlage von Ressourcen,
- die Prüfung von Anträgen,
- die Vergabe von Mitteln in den Förderbereichen,
- das Monitoring und die Qualitätskontrolle der Ergebnisse einschließlich
- deren Aufbereitung in Publikationen und wissenschaftlichen Texten.

Der Vorteil eines Bankmodells ist es, dass es als Kapitalsammelstelle für die gesamte Kulturlandschaft dienen und für temporär nicht genutzte Mittel auch sichere Anlagemöglichkeiten generieren kann. Das heißt, Fördermittel kommen prinzipiell von öffentlichen und privaten Stellen, wobei private und öffentliche Fonds als Vorformen einer Bank darum bemüht sein sollten, in ihren Bereichen die Mittelaufnahme zu bündeln. So könnte die deutsche Wirtschaft einen **Kulturfonds** auflegen, in dem 25 % ihrer für die Kultur vorgesehenen Mittel in einem unabhängigen Fonds eingesetzt werden, der sich thematische Schwerpunkte gibt, die von Jahr zu Jahr auf Empfehlungen einer unabhängigen Jury auch variieren können. Ein weiteres Viertel sollte in den Bereichen eingesetzt werden, die gemeinsam als Schwerpunktbereiche der Kultur identifiziert werden. Hierfür bräuchte es dringend einen **Bundeskulturentwicklungsplan** (vgl. Kapitel 6.6), der eine konzeptionelle und inhaltliche Vorlage für den Teilplan des BKM im Haushaltsplan 04 der Bundesregierung ist. Die anderen Mittel können vorerst frei eingesetzt werden.

Eingeführte Spezialorganisationen wie die KSB können – mit oder ohne Kollaborationsgebot – erhalten bleiben, da diese über die Jahre eine sehr spezifische Fachexpertise aufgebaut haben. Andere Organisationen werden sich in diesem Rahmen zusammenschließen und auf eine bessere Betreuung der Künstler*innen der Freien Szene konzentrieren müssen, die bislang versäumt worden ist. Eine **Kulturförder- und Entwicklungsbank** wäre eine mögliche Option. Es kann sich anstatt dieses Organisationsmodells alternativ um eine mögliche Fusionierung der genannten Fonds oder um einen verlängerten Arm der staatlichen Exekutive handeln, die die Mittel ausreichen, weitere sammeln, Daten erheben und auswerten darf. Dies würde dem Modell einer erweiterten Antragstelle folgen, die allerdings deutlich weniger unabhängig und objektiv arbeitet als ein Bankmodell. Aufgrund der sehr langen reformlosen Zeit und der vielen verlorenen Jahre, in denen sich Fördersysteme strukturell nur marginal verändert haben, ist eine unabhängige Förder- und Entwicklungsbank dennoch klar zu favorisieren, weil hier über längere Zeiträume gesehen eine deutlich größere Fachexpertise und starke, nachhaltige Kompetenzen aufgebaut werden können, die in der Politik aufgrund von häufigem Personalwechsel auf allen Ebenen der Legislative und Exekutive nicht nachhaltig abgesichert werden können. Die strengen Regularien einer Kulturförder- und Entwicklungsbank sind allerdings ein sehr wichtiger Vorteil bei der Abwägung der verschiedenen Modelle, weil z.B. die *Bundesanstalt für Finanzdienstleistungsaufsicht* (BaFIN) klare Regeln für das Wirken und die Aufsicht von Banken setzt, sodass die Güte der Mittelverwendung je-

derzeit genau geprüft und Ratings für alle erfolgten Projekte vergeben werden können, auf deren Basis Lerneffekte jederzeit wieder in das System zurückgespeist werden können. Hinzu kommen strenge Kriterien für die Arbeit der Vorstände und Aufsichtsräte, die bei Weitem jene ganz normaler Wirtschaftsunternehmen übertreffen.

In einem dritten Schritt müsste die zentrale Ebene durch dezentrale Filialen in den Großregionen des Landes ergänzt werden, um die Antragsfähigkeit zu verbessern und um diese vor allem aus den Verteilungskämpfen und Kämpfen um Deutungshoheit zwischen den Kommunal- und Senatsverwaltungen, den sehr aufmerksamen und selbstbewussten Landesverbänden der Freien und den freien Gruppen und freien Künstler*innen herauszuhalten. Die bislang vorherrschende, gefühlte Ungerechtigkeit bei der Vergabe von Mitteln, bei der Besetzung von Jurys und von Spitzenpositionen in den Verbänden könnte völlig eliminiert werden.

Abbildung 4: Entwicklungsbank Kultur mit Trägergruppen und zentralen Funktionen

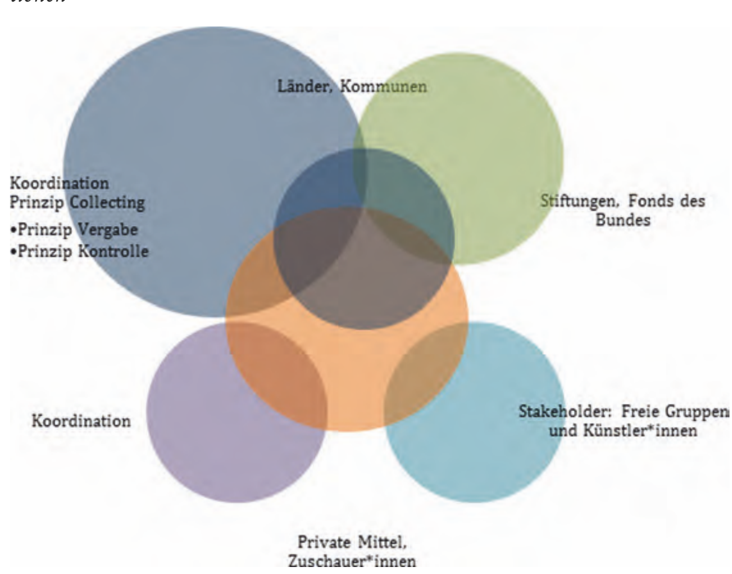
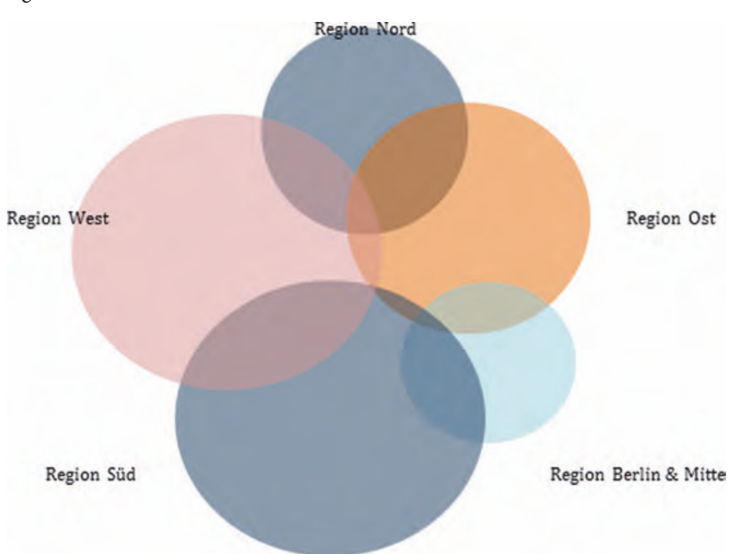


Abbildung 5: Dezentralisierung der Entwicklungsbank für Kultur in fünf Großregionen



Die derzeit vorherrschende Aufteilung zwischen Projekt-, institutioneller und Exzellenzförderung – wobei derzeit jeder Fördertyp in jedem Bundesland mit einer anderen Bedeutung und anderen Förderkonditionen verbunden ist – wird von den meisten Interviewpartner*innen und von den Akteur*innen der Freien Szene weder als zeitgemäß noch als ausreichend oder zukunftsfähig betrachtet, woran sich die Frage anschließt: **Wie müssten die Fördermodelle aufgebaut sein?**

Es geht demnach darum, die bislang stattfindende starre Kategorisierung aufzubrechen und in ein einerseits überregional einheitliches, andererseits aber fluides Vergabesystem umzugestalten, mit dem angepasste und maßgeschneiderte Finanzierungs- und Beratungsangebote entwickelt werden können, die Abweichungen von den vorgesehenen Standards haben dürfen und sollen. So wünschen sich viele Gruppen begleitende Beratungsangebote zur Umsetzung der Förderung und Realisierung der Projekte oder die Kombinationen verschiedener Fördertypen, bei denen auch Aspekte einer strukturellen Entwicklung unterstützt werden sollen. Diese ist bislang in kaum einem Fördertyp mitbedacht worden, obwohl zukünftig eine ganzheitliche Lösung ohne strukturelle Förderung kaum mehr möglich sein wird. Hier wird es dann darauf ankommen, eine künstlerische, administrative und strukturelle Entwicklung zu kombinieren.

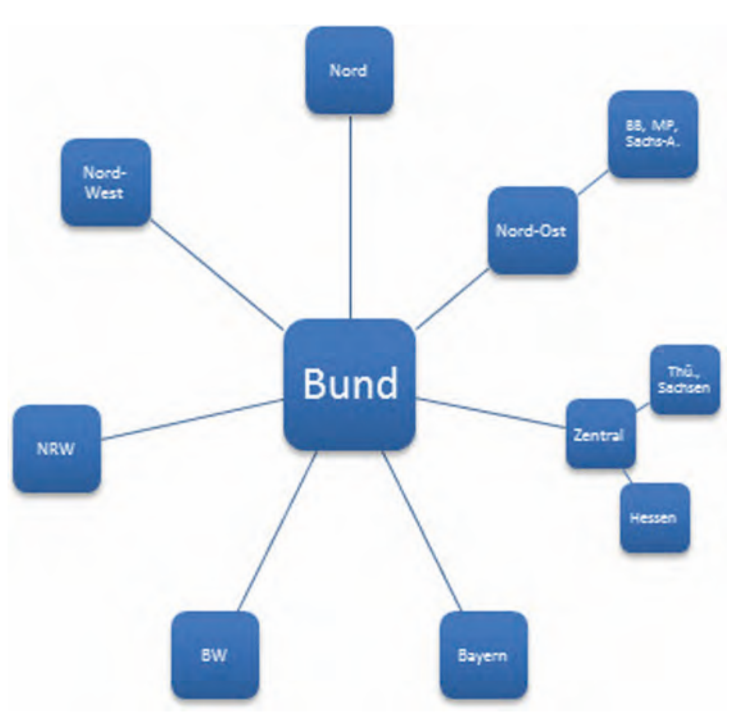
Eine genaue Beschreibung des Aufbaus, der Aufsicht, der Refinanzierungsmodalitäten der Bank und der Finanzierungsmodalitäten der Künstler*innen würde in dieser Studie den Rahmen sprengen. Dabei geht es nicht um eine Kreditierung, sondern um die Ausreichung von Fördermitteln und Beratungsangeboten in Form von Subventionen. Die KfW ist deshalb hierfür maßgeblich, da diese für den Entwicklungsländerbereich ein solches Modell seit Jahrzehnten erfolgreich im Bereich der subventionierten Förde-

rung ausführt, das, selbstverständlich ohne die Spezialbedingungen dieses Arbeitsfelds, übertragbar sein kann.

Instrument 5: Eine Qualitätsagentur für die Darstellenden Künste

Qualitätskontrolle und Evaluationen gehören wie der Einsatz von modernen Feedbacktechniken zu den wesentlichen Instrumenten einer ganzheitlichen Förderarchitektur in der Kulturpolitik. Hier könnte ein **bundesweites Netz einer Qualitätsagentur für die Darstellenden Künste** (QuADK) seine Arbeit aufnehmen, das in jedem der 16 Bundesländer einen Sitz und eine Stimme im Gesamtnetzwerk hat. Der Bund stattet diese Agentur mit ausreichenden Fördermitteln aus. Jedes Bundesland sitzt mit je einem Vertreter der Landeskulturpolitik und der Stakeholder aus den Reihen der Darstellenden Künste im Aufsichtsgremium der Agentur, die zusätzlich und bei Bedarf auch mit beratenden Expert*innen besetzt ist.

Abbildung 6: Regionaler Aufbau einer Qualitätsagentur für die Darstellenden Künste



Instrument 6: Stakeholder-Monitor – aktives Stakeholder-Management

Die Begriffe der Stakeholder-Orientierung und ihres Managements sind relativ neu in der deutschen Theaterlandschaft. Besucher- und Nichtbesucherforschung in den öffentlichen Theatern haben ergeben, dass die Konzentration auf diese beiden Gruppen, wie z.B. im *(audience) development*, eine Gesamtschau der Bezugsgruppen des Theaters eher

verhindert und unterbindet, als diese zu fördern. Zudem geht es darin noch zu wenig um die aktive Einbindung und Partizipation der Gesamtheit der Stakeholder. Mit einer Stakeholder-Orientierung sollen alle Bezugsgruppen des Theaters genau analysiert und beurteilt werden, um später Kontakt zu ihnen aufnehmen und eine koordinierte und informierte Anbindung absichern zu können. Das Ziel ist die **Einbettung** der Theater und der freien Gruppen und Künstler*innen in die Stadt- oder Landgesellschaft und in die künstlerisch favorisierten Communitys – ohne deshalb andere Communitys zu vernachlässigen. Die ersten Instrumente sind vereinfacht ausgedrückt menschliche, und zwar die Hände zu reichen, Einladungen auszusprechen, zu informieren, zuzuhören und aktiv einzubinden. Um ein aktives Stakeholder-Management zu entwickeln, bedarf es jedoch geeigneter Instrumente. Oftmals wird dies noch immer aus den Intendanzbüros heraus sehr punktuell und sporadisch betrieben, in den Freien Darstellenden Künsten habe ich das Thema zudem kaum thematisiert gefunden und gehe davon aus, dass hier eine klare Zielgruppenansprache favorisiert und eine Stakeholder-Orientierung damit umgangen wird, weil hierfür weder Zeit noch Ressourcen zur Verfügung stehen. Die Zielgruppenansprache beruht auf einer Mischung aus Erfahrungen im Umgang mit den Publika und dem Fokus des jeweiligen künstlerischen Projekts, während ein Stakeholder-Monitoring zumindest Expertise und Kapazitäten benötigt, die sich eine freie Gruppe bislang nicht leisten kann. Hinzu kommt, dass immer auch der wichtigste Schritt gegangen werden muss: die Stakeholder transparent und vollständig zu informieren und sie an der Entwicklung der Instrumente teilhaben zu lassen. Zielsetzung ist hier die Zusammenarbeit mit **informierten Publika und weitergehend mit informierten Stakeholdern**, denn nur so kann auch eine zielführende wechselseitige Unterstützung erfolgen.

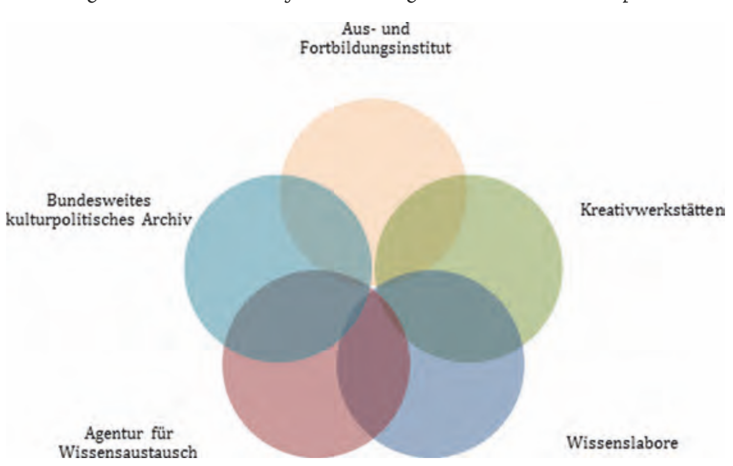
Ein von den Verbänden, dem Bund, den Ländern und Kommunen gemeinsam getragenes und finanziertes Institut, ein sogenannter **Stakeholder-Monitor**, könnte alle hierfür nötigen Kapazitäten, Aufgaben und Maßnahmen bündeln und bei Anfrage der jeweiligen Gruppen und Künstler*innen abrufen. Der Monitor kann ebenfalls dabei unterstützen, entsprechende Maßnahmen auf der institutionellen bzw. auf der Projektebene umzusetzen, insofern hier eine Stakeholder-Einbindung vorgesehen ist. Damit würden die bisherige Beliebigkeit aufgebrochen und Standards gesetzt werden können. Entsprechende Weiterbildungsangebote könnten für all jene geschaffen werden, die sich inhaltlich mit dem Thema vertieft auseinandersetzen wollen, oder für jene, die zukünftig an der Schnittstelle zwischen Stakeholdern und künstlerischen Projekten arbeiten werden.

Instrument 7: Institut für Lebenslanges Lernen (ILELE)

Eine **neue Förder- und Beratungsarchitektur** funktioniert nur dann, wenn das hierfür zuständige Personal auf allen kulturpolitischen Ebenen und in allen entsprechenden Institutionen ständig aus- und fortgebildet wird, damit sie auf höchstem Niveau mit den Partner*innen und Akteur*innen in den Künsten und der Kultur, und hier insbesondere in den Darstellenden Künsten, arbeiten und kooperieren können. Hierzu gehört es auch, gezielt Anreizsysteme für ein lebenslanges Lernen zu setzen. Betrachtet man die Kulturpolitik in Deutschland als eine große Struktur, dann muss sich diese insgesamt wie auch in ihren Einzelteilen durch ständiges Lernen austauschen und weiterentwickeln. Hierzu gehören die oben genannten Maßnahmen der Personalentwicklung und zudem die Einrichtung von Wissenslaboren und Kreativwerkstätten, in denen über die Grenzen des

Bestehenden hinaus gedacht und entwickelt werden darf, sowie die Etablierung eines großes Archivs, in dem permanent Wissen gesammelt, abgelegt, verteilt und weitergegeben wird und das mit einer *Agentur für einen dauerhaften Wissensaustausch* gekoppelt ist, sodass hier ein sehr hoher Spezialisierungsgrad mit einer maximalen Kooperationsbereitschaft geschaffen wird, der von den ***capacities of scale*** profitiert.

Abbildung 7: Teile des Instituts für Lebenslanges Lernen in der Kulturpolitik



Diese Instrumente können von allen Mitgliedern der deutschen Kulturpolitik und der Darstellenden Künsten genutzt werden, wobei es der Agentur darauf ankommt, dass die Instrumente gleichmäßig genutzt werden und koordiniert miteinander in den Wirkungskreislauf der Förderpolitik in den Darstellenden Künsten eingreifen. Dabei können auch Fragen in den Laboren und Werkstätten behandelt werden, die sich über die Förderstrukturen hinaus mit den Produktionsweisen und Organisationsmodellen eines Theaters der Zukunft befassen und so den Input an wertvollen Kapazitäten in die Landschaft der Darstellenden Künste als einen generierten Mehrwert an Wissen zurückspiegeln. Mit einem Institut dieses Typs wird sichergestellt, dass strukturelle und kulturpolitische Reformen zukünftig nicht mehr verspätet implementiert, sondern frühzeitig antizipiert und gestaltet werden können.

5.5 Bundesweites Fördermodell

Ein wesentliches Ergebnis dieser Untersuchung ist es, dass die kulturpolitischen Fördermechanismen in der Bundesrepublik so verschieden voneinander gehandhabt und eingesetzt werden, dass sich für den außenstehenden Betrachter ein durchaus undurchsichtiges Bild ergibt, bei dem sich nicht nur die Mechanismen von Bundesland zu Bundesland, sondern von Kommune zu Kommune so sehr voneinander unterscheiden können, dass sich nicht die – für die Blüte der Landschaft der Darstellenden Künste vorteil-

hafte – Kompatibilität der Instrumente einstellt, ganz zu schweigen von den Sonderinstrumenten, die der Bund hier jederzeit einsetzen kann.

Aus den geführten Gesprächen ergibt sich, dass es eine große Unzufriedenheit über das gesamte Fördersystem inzwischen selbst bei den renommierten Gruppen gibt, die bislang privilegiert gefördert wurden. Die Künstler*innen waren im Laufe der Jahre immer wieder neuen, grundsätzlichen Veränderungen der Förderprinzipien und -inhalte, der Antragstellung und Nachweise, der Abrechnungssysteme und Eigenanteile ausgesetzt, die nicht nur zu großen Frustrations- und Ermüdungserscheinungen führen, sondern die Gefahr bergen, dass sich immer mehr Künstler*innen privatisieren, in andere Arbeitsbereiche abwandern oder sich internationalen Gruppen anschließen werden. Auch die **bundesweite Mobilität** unserer freien Künstler*innen und damit ein wichtiger Teil der künstlerischen Weiterbildung und des Austausches wird ebenso gefährdet wie Koproduktionen von Künstler*innen und Gruppen aus verschiedenen Kommunen oder Bundesländern. Die unterschiedlichen Fördermodelle können sogar zu einer Schieflage und einem Tourismus in die Bundesländer führen, in denen die günstigsten Fördermöglichkeiten vorzufinden sind.

In meinen Überlegungen ziele ich deshalb im Kern auf eine neue und gerechte, bundesweite Förderarchitektur, die sich als ein ganzheitliches Fördermodell entwickeln, abbilden, implementieren und in Gang setzen lässt und bei der alle Freien Darstellenden Künstler*innen, Gruppen und Theater in ihrer jeweiligen Kategorie gleichgestellt werden. Es zählen dabei weder Renommee, Arbeitsort (Metropole oder ländlicher Raum) noch Herkunft nach Kommune oder Bundesland, Ost oder West. Die erste Voraussetzung hierfür ist es, dass die Kulturpolitiker*innen des Bundes, aller Länder und Kommunen in ein einheitliches Modell einwilligen, das ich weiter unten in einer Übersicht und einer Skizze mit seinen wesentlichen Elementen vorstellen möchte. Gesetzt den Fall, die Kulturpolitiker*innen könnten sich einigen, wäre der nächste Schritt die Entwicklung eines neuen Förderschemas vor dem Hintergrund der Kritikpunkte, Wünsche und Anregungen der Teilnehmer*innen dieser Studie wie auch der Studie *Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland*, zu deren Forschungsteam ich ebenfalls gehören durfte und in deren Rahmen weitere 120 Interviews geführt, analysiert und ausgewertet worden sind.

Das Modell besteht aus einer Matrix mit den vertikalen Ebenen A, B, D und P und fünf horizontalen Förderebenen. Die Ebenen A bis P beinhalten jeweils die Zeiträume der Zugehörigkeit der Künstler*innen zu einer Zeittranche:

- Tranche A umfasst alle jungen Künstler*innen, Neu- und Quereinsteiger*innen, die bis zu fünf Jahre Erfahrung haben, wobei hier, wie in allen anderen Tranchen, Mutterschutz und Elternzeit, Krankheit, Ausbildungs- und Qualifikationszeiten sowie die Zeit zur Pflege von Angehörigen der Familie oder Partner*in wie auch für soziale, kulturelle oder kulturpolitische ehrenamtliche Tätigkeit mit einberechnet werden sollten.
- Tranche B umfasst die Arbeit als Künstler*in mit Erfahrung über 6 bis 15 Jahre.
- Tranche C umfasst alle Künstler*innen ab 16 Jahren Berufserfahrung bis zum Pensionsalter.

- Tranche D umfasst schließlich alle Künstler*innen im Pensionsalter bzw. Künstler*innen mit schweren chronischen Erkrankungen oder Pflegefälle.

Als Künstler*in oder Mitglied einer Gruppe durchläuft man diese vier Phasen und erhält in dieser Zeit grundsätzlich eine zeitlich gestufte Grundfinanzierung, die lediglich zur Existenzsicherung dient, deshalb auch jährlich mit der Inflation wächst und ausdrücklich nicht mit Preisgeldern, Stipendien oder Projektmitteln verrechnet werden darf. Ausgenommen hiervon sind Renditen oder privatwirtschaftliche Überschüsse aus Tourneen etc., die eine Mindestsumme überragen.

Die fünf Ebenen folgen den grundlegenden Sicherungs- und Arbeitsmodellen von freien Künstler*innen und umfassen

- die oben bereits angesprochene Ebene der **Grundsicherung (1),** die als erster Verhandlungsvorschlag bei 1.500 €/Monat einsetzt, nach fünf Jahren auf 2.500 € und ab dem 16. Jahr auf 3.000 € ansteigt und bis zur Pension fortgeführt wird. Diese gilt als Basissicherung und kann durch die Fördermöglichkeiten 2 bis 4 aufgestockt werden;
- **die Projekt- und Produktionsförderung** (2), abhängig von der Projektgröße, gemessen am tatsächlichen künstlerischen Aufwand und an der Zahl der Teilnehmer*innen, multipliziert mit einem Faktor 1, 2 oder 3 je nach Länge der Arbeitszeiträume;
- **die Qualifikationsförderung** (3): Hierbei handelt es sich nach einem ersten Vorschlag um Aus- und Fortbildungen, Teilnahme an Workshops, Weiterbildungen und Qualifikationen in akademischen oder berufsbildenden/-begleitenden Programmen. Dabei müssen sogenannte Qualifikationspunkte p. a. erreicht werden, mit denen die Zugehörigkeit in die Tranche bestätigt wird, die in Tranche A 60 h/p. a., in Tranche B 20 h und in Tranche C 10 h umfasst. Die erreichte Punktzahl dient als Grundlage für Stipendien, kann aber auch den Übergang in die nächsthöhere Kategorie unterstützen und im besten Fall beschleunigen;
- **die institutionelle Förderung** (4), die Institutionalisierungsprozesse bei der Begründung von Rechtsformen, bei festen Kooperationen oder Kollaborationen oder anderen Aktivitäten unterstützt, die der Verstetigung dienen. Dabei soll die Institutionalisierung vor allem auch die Nachhaltigkeit der künstlerischen Prozesse, Projekte und Gruppen absichern helfen;
- **die Förderung durch Mentoring und Patenschaften (5)**: Hierbei soll es sich um ein Künstler*innen-für-Künstler*innen-Programm handeln, und zwar wird das Mentoring in einem überschaubaren Umfang für die Künstler*innen der Tranche 1 und 3 (obligatorisch) und 2 und 4 (fakultativ) angeboten.

Entscheidend sind wie immer der *politische Wille* und die Finanzierung dieses Vorhabens, das zu einem wesentlichen Qualitätsschub für die Darstellenden Künste und zu einer großen existenziellen und künstlerischen Sicherheit für die Künstler*innen führen könnte. Die Finanzierung kann durch die sukzessive Erhöhung der Finanzierungsanteile für die Freien Darstellenden Künste über staatliche Subventionen sichergestellt werden.

27 Schmidt (2021).

Tabelle 1: Bundesweites Fördermodell[27]

Ebene	A 1-5 Jahre	B 6-15 Jahre	C ab 16 Jahren	P Pension
	1 A	1 B	1 C	1 D
1 Lebensmodell	Grundfinanzierung	GF PLUS	G ++	G +++
Lebenshaltung	1.500 €/Monat	2.500 €/Monat	3.000 €/Monat	Künstler*innenrente
Nachweise von Tätigkeits- und Lebensjahre als Künstler*in unter Anrechnung von Auszeiten	Vorlage von drei Projekten Nachweis der Jahre künstlerischer Arbeit unter Anrechnung von - Mutterschaft, - Elternzeit, - Krankheit, - Ausbildung, - Qualifikation, - Pflege der Familie/Partner*innen, - sozialer, kultureller oder kulturpolitischer ehrenamtlicher Tätigkeit	Nachweis der Jahre Nachweis der Jahre künstlerischer Arbeit unter Anrechnung von - Mutterschaft, - Elternzeit, - Krankheit, - Ausbildung, - Qualifikation, - Pflege der Familie/Partner*innen, - sozialer, kultureller oder kulturpolitischer ehrenamtlicher Tätigkeit	Nachweis der Jahre Nachweis der Jahre künstlerischer Arbeit unter Anrechnung von - Mutterschaft, - Elternzeit, - Krankheit, - Ausbildung, - Qualifikation, - Pflege der Familie/Partner*innen, - sozialer, kultureller oder kulturpolitischer ehrenamtlicher Tätigkeit	Pension Alternativ: Berufsunfähigkeit chronische Krankheit/ Pflegefall
	2 A	2 B	2 C	2 D
2 Projekt- und Produktions-förderung	Projektförderung nach Typen: klein: bis 10.000 € mittel: bis 50.000 € groß: bis 100.000 € indiv.: ab 100.000 € Kurze Projekte (Faktor 1) Projekte von 3 bis 6 (F 2) Projekte über 6 (F 3)	Projektförderung nach Typen: klein, mittel, groß	Projektförderung nach Typen: klein, mittel, groß	Ist nach Eintritt in die Pension jederzeit noch möglich

Einheitliche Nachweise bundesweit → Austauschbarkeit → Basisunterlagen überall verfügbar	Persönliche Unterlagen werden bei erster Antragstellung zentral erfasst und fortgeschrieben, nur noch Projektbeschreibungen und Finanzierungsmodelle erforderlich	Persönliche Unterlagen liegen den zentralisierten Antragstellen vor, nur noch Projektbeschreibungen und Finanzierungsmodelle erforderlich	Persönliche Unterlagen liegen den zentralisierten Antragstellen vor, nur noch Projektbeschreibungen und Finanzierungsmodelle erforderlich	Persönliche Unterlagen liegen den zentralisierten Antragstellen vor, nur noch Projektbeschreibungen und Finanzierungsmodelle erforderlich
	3 A	3 B	3 C	3 D
3 Qualifikationsförderung Erzielt werden Qualifikationspunkte Pflichtprogramme werden finanziert	Kurze Aus- und Fortbildungen, Workshops, Weiterbildungen, Qualifikationen (MA, PhD u.a.) Qualifikationspunkte (60 P = 60 h/Jahr) Zuschuss- und Stipendienmodelle	Kurze Aus- und Fortbildungen, Workshops, Weiterbildungen, Qualifikationen (MA, PhD u.a.) Qualifikationspunkte (20 P = 20 h/Jahr) Zuschuss- und Stipendienmodelle	Kurze Aus- und Fortbildungen, Workshops, Weiterbildungen, Qualifikationen (MA, PhD u.a.) Qualifikationspunkte (10 P = 10 h/Jahr) Zuschuss- und Stipendienmodelle	Kurze Aus- und Fortbildungen, Workshops, Weiterbildungen, Qualifikationen (MA, PhD u.a.) Zuschuss- und Stipendienmodelle
	4 A	4 B	4 C	4 D
4 Institutionelle Förderung	Förderung von Institutionalisierungsprozessen bei Einzelkünstler*innen Gruppen Freien Theatern	Förderung von Institutionalisierungsprozessen bei Einzelkünstler*innen Gruppen Freien Theatern	Förderung von Institutionalisierungsprozessen bei Einzelkünstler*innen Gruppen Freien Theatern	Förderung von Institutionalisierungsprozessen bei Einzelkünstler*innen Gruppen
	5 A Mentoringphase	5 B Mentoringphase (Qualifikationszeit)	5 C Transferphase	5 D Transferphase (fakultativ)
5 Mentoringsystem Patenschaften	Betreuung durch eine*n Mentor*in für die Phase A wird Pflicht	Betreuung durch eine*n Mentor*in für die Phase B ist fakultativ, kann aber als Qualifikationszeit angerechnet werden	Geförderte aus Phase C stellen ihr Wissen und ihr Know-how als Mentor*innen und Projektpat*innen zur Verfügung, wird als Transferzeit doppelt angerechnet	Geförderte aus Phase C können ihr Wissen und Know-how als Mentor*innen und Projektpat*innen fakultativ und bei Nachfrage zur Verfügung stellen

5.6 Kooperationen

Über ein sehr hohes Potenzial für die nachhaltige Transformation der Theater- und der kulturpolitischen Landschaft verfügen Kooperationen von Theatern mit Theatern, Projekten, Gruppen oder Künstler*innen – oder von Letzteren untereinander, weil diese Formen der grenzüberwindenden Kooperationen nicht nur zur Demokratisierung des gesamten Theatersystems beitragen, sondern auch zu einer Weiterverteilung der Fördermittel auf eine sehr unkonventionelle Art und Weise. Zwar ist das System der öffentlichen Theater mit seiner »Trennung in Staats-, Stadt- und freie Theater manchmal befruchtend, manchmal (aber) auch ein Hindernis für alle«, stellt Teilnehmerin 14 fest und empfiehlt »kooperativere und kommunikativere Strukturen« (T14). Die Kulturpolitik könnte es sich zu einer Zukunftsaufgabe machen, Kommunikation und Kooperationen anzukurbeln, die über die einfach strukturierten Maßnahmen des Doppelpass-Programms hinausgehen.

Eine der wesentlichen Quellen eines vertieften Austausches wäre die Entwicklung von Landesstrukturen, mit denen die ewige Dichotomie zwischen frei und öffentlich etwas fluider gestaltet werden könnte. Ein wesentlicher Schritt wäre die Errichtung von »doppelt freien« Produktionshäusern in den Bundesländern mit finanzieller Hilfe des Landes und mit tatkräftiger Unterstützung der öffentlichen Häuser, die nicht die Modelle von Mousonturm, HAU Berlin oder Kampnagel imitieren, sondern auf der Suche nach einem eigenen landestypischen Modell für ein Haus sind, in dem auch an eigenen, neuen Produktionsstrukturen gearbeitet werden kann.

Der Unterschied zwischen freien und öffentlichen Theatern hat allerdings einen Ursprung: Er ist immer auch als eine Antwort zu verstehen auf die mangelhaften Bedingungen der öffentlichen Theater. Er ist ein Versuch, bestimmte Aspekte nicht zu wiederholen, sondern sich hinaus ins Unbekannte zu wagen.

5.7 Bundes- und Landeskulturentwicklungsplanung

Die kulturpolitische Förderarchitektur der Bundesrepublik Deutschland hängt sehr stark zusammen mit den Instrumenten der Entwicklungsplanung, die in einer anderen Studie genau untersucht und beurteilt werden, hier aber auf einer Metaebene bereits einfließen. Es lässt sich an dieser Stelle bereits sagen, dass die Gesamtstruktur der Entwicklungsplanung von Bundesland zu Bundesland verschieden voneinander konzipiert, gestaltet, umgesetzt und weiterentwickelt wird. So hat jedes Bundesland nicht nur ein anders ausgerichtetes **Kulturentwicklungskonzept** – insoweit vorhanden –, sondern auch eine andere, sich vom anderen Land unterscheidende Gestalt. 16 Bundesländer mit 16 voneinander verschiedenen Kulturentwicklungsplanungen, die bereits bei den Begrifflichkeiten beginnt, schaffen weitere kulturpolitische Unübersichtlichkeit und Verunsicherung bei den Stakeholdern. Eine Vereinheitlichung täte also nicht nur not, sondern ist zukünftig explizit erforderlich. Hierfür sollte die Kultusministerkonferenz in den nächsten Jahren eine Arbeitsgruppe einrichten, um die Konzepte und Instrumente aneinander anzupassen, damit die Interessens- und Bedürfnisgruppen nicht nur eine Vergleichbarkeit haben, sondern auch eine Gewissheit und Zuverlässigkeit, die sich daran ausrichten sollte, dass Begriffe definitorisch gleich verwendet werden

und damit zuverlässig anwendbar sind. Zudem sollte eine Kulturentwicklungsplanung in jedem Bundesland Pflicht sein. Für deren Entstehung und Überprüfung sollte ein einheitlicher Algorithmus unter starker Beteiligung der Stakeholder entwickelt werden, der für alle gleichermaßen von Schritt zu Schritt nachvollziehbar ist, sodass Alleingänge der zuständigen Ministerien nicht mehr möglich sind.

Erforderlich wäre auch ein **Umbrella-System des Bundes für die Kulturentwicklungsplanung**. Die BKM bzw. ein zukünftiges Bundeskulturministerium sollte selbst eine Bundeskulturentwicklungsplanung auflegen, an der die Mitglieder des Kulturausschusses des Bundestags, die Vertreter*innen der Bundesländer, der Verbände und die eigentlichen Stakeholder beteiligt werden. An dieser und ihren Begrifflichkeiten, Definitionen und wesentlichen Inhalten könnten sich die Bundesländer und alle anderen Bundes-, Landes- und privaten Institutionen zukünftig ausrichten.

Dem Missverständnis, dass es sich hierbei um eine Diminuierung des Föderalismus handelt, soll an dieser Stelle vorgebeugt werden. Mit einer starken Beteiligung der Länder an der Erstellung dieses Plans werden die föderalen Prinzipien gestärkt und durch eine Stärkung der kulturpolitischen Bundesebene weiter gefördert. Dennoch ist ersichtlich, dass sich die Bundesländer nach der starken Mobilität der Künstler*innen innerhalb des Landes ausrichten müssen und neue Künstler*innen als Stakeholder in einem Bundesland so empfangen sollten, dass diese überall ähnliche Bedingungen vorfinden und sich schnell zurechtfinden.

Ein Planungsinstrument auf der Bundesebene hat einen weiteren Vorteil, da es die **Binnenmigrationsprozesse** genau untersuchen und hierfür geeignete Lösungsmöglichkeiten entwickeln kann. Damit kann es bereits vorherrschenden und weiter zunehmenden Ungleichgewichten, z.B. zwischen Stadt und Land, zwischen Metropolen und Klein- und Mittelstädten, durch einen gezielten Mitteleinsatz in den Bundesländern begegnen, die nicht mehr selbst über ausreichende Instrumente zur Förderung der Freien Darstellenden Künste verfügen, weil die wenigen Mittel für Kultur bereits durch institutionelle Förderung belegt sind. So könnte der starken Migration der freien Künstler*innen in die Metropolen Berlin, München, Hamburg, Stuttgart, Rhein-Main und Rhein-Ruhr durch die Entwicklung von Förderzentren in allen anderen Bundesländern begegnet werden, zu denen dann immer auch die Etablierung eines großzügig finanzierten Produktionshauses für die Freie Szene gehört.

6 Ausblick

Die Folgen der Pandemie scheinen für die Kulturbetriebe, insbesondere die Theaterlandschaft und die Freien Darstellenden Künste, nicht absehbar, auch wenn mit einiger Verzögerung und zeitweise durchaus unkoordiniert enorme Geldsummen für die Künstler*innen und die Verbände geflossen sind. Vor allem von den und für die Verbände und Institute gab es zahlreiche Doppel- und Dreifachförderungen, so wurden administrativ erfahrenere Gruppen und Künstler*innen vom *ensemble-netzwerk*, vom Bundesverband Freie Darstellende Künste, von staatlichen Stellen und vom Fonds Darstellende Künste unterstützt. Während der Fonds Darstellende Künste ein wichtiges Forschungsprogramm aufgelegt hat, wird vom Bundesverband Freie Darstellende Künste und dem Ak-

tionskomitee aus den Mitteln der BKM ebenfalls eine Art Parallelforschungsprogramm ins Leben gerufen, das aber in erster Linie aus verbandsnahen Personen und kaum mit Forscher*innen und Wissenschaftler*innen besetzt wird. Der Mittelsegen der BKM war so groß, dass Abflussschwierigkeiten bestanden und den Durchführungsorganisationen freie Hand bei der Entwicklung ihrer Ideen gelassen wurde, deren Lebenszeit allerdings ohnehin beschränkt ist.

Wie aus den Ausführungen in diesem Abschnitt deutlich wird, gehört die Angleichung der Systeme des öffentlichen und des freien Theaters zu den wesentlichen zukünftigen Aufgaben, bevor überhaupt über weitere wesentliche Reformschritte nachgedacht werden sollte. Diese Angleichung muss einerseits finanziell, institutionell und strukturell gestaltet werden. Während der erste Aspekt fraglos ist und eine Erhöhung der Anteile für die Freien Darstellenden Künste in den Landes- und kommunalen Haushalten erforderlich macht, bestehen vor allem in den anderen beiden Bereichen verschiedene Möglichkeiten, die ich anhand eines starken *institution building* aufgezeigt habe. Strukturelle Angleichungen sind weitaus diffiziler und bedürften eines weiteren Rahmens, weshalb sie an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber genannt werden. *Institution building* bezieht sich auf den Aufbau und die Weiterentwicklung von transparenten und verantwortlichen Institutionen, die nach den Prinzipien einer *good governance* organisiert und geleitet werden. Im Falle der Darstellenden Künste geht es um den Aufbau einer starken und nachhaltigen Förderarchitektur, ohne die der Bestand und die Weiterentwicklung der Theater, Produktionshäuser, Festivals, Gruppen und freien Künstler*innen zukünftig nicht mehr gesichert werden kann.

Kulturpolitik darf kein starres und unbewegliches Feld der Politik sein. Es muss sich an der **Entwicklungsgeschwindigkeit** der kulturellen Felder, Künste und Themen der Kulturorganisationen messen lassen. Denn der Vorteil der Künste ist es ja gerade, dass sie sich oft mit Themenfeldern befassen, die aus Sicht der Gesellschaft häufig noch in der Zukunft liegen oder in einer verborgenen »Falte«[28]. Die Künste können dabei helfen, neue Denkräume an den verborgenen Schnittstellen zwischen Gegenwart und Zukunft zu eröffnen. In diesem Sinne wäre es das übergeordnete Ziel aller vorgeschlagenen Maßnahmen und Instrumente, eine *neue Partnerschaft* zwischen Kulturpolitik und Darstellenden Künsten im Sinne eines *New Deal* zu errichten, die auf Augenhöhe eingerichtet wird und die es zukünftig erlaubt, dass sich die Gruppen und Künstler*innen nicht mehr wie Bittsteller*innen vorkommen müssen, sondern wie Kooperationspartner*innen, die ihre feste monatliche Unterstützung abholen, die als Subsistenzgrundlage für die Existenz der Künstler*innen dient, auf der wiederum mehrgleisig verschiedene Tranchen einer neuen Förderung aufgesattelt werden.

Die Studie hat viele wichtige und neue Ergebnisse und Erkenntnisse gezeitigt – an dieser Stelle ein großer Dank an die zum Teil namentlich genannten, zum Teil anonymisierten Interviewpartner*innen.

28 Deleuze (1996).

Eine Frage der Kooperation und Beständigkeit
Kanon und Perspektiven der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene

Julius Heinicke und Johanna Kraft

Im Vergleich zu Förderinstrumenten der Kommunen und der Länder können die des Bundes nicht nur mehr Zeit, sondern auch übergreifende Freiräume zum Aushandeln von Ideen geben und so die notwendigen Transformationen vor Ort entlasten. Abstimmungen zwischen den Ebenen, wie sie verstärkt im Rahmen von NEUSTART KULTUR stattgefunden haben, sind dafür unerlässlich. Zugunsten einer Vielstimmigkeit der Freien Darstellenden Künste und um der Pflichtaufgabe Kunst und Kultur nachzukommen.
Prof. Dr. Julius Heinicke & Johanna Kraft, Universität Hildesheim

1. Einleitung

Projekte und Vorhaben in den (Freien) Darstellenden Künsten werden auf Bundesebene von verschiedenen Institutionen gefördert. Die Studie untersucht, welche kulturpolitischen Aufträge diese Institutionen erfüllen, welche thematischen Schwerpunkte sie vertreten und auf welche Art und Weise sie sich gegenseitig ergänzen. Da die Studie einen Schwerpunkt auf die Freien Darstellenden Künste setzt, betrachtet sie Institutionen, Vereine, Organisationen und Veranstalter*innen, die Projekte in dem Bereich auf Bundesebene unterstützen und fördern: Die Kulturstiftung des Bundes (KSB) und das Goethe-Institut benennen in ihrem Stiftungs- und Vereinszweck die Unterstützung von für den Bund relevanten Kulturprojekten. Der Fonds Darstellende Künste (*Fonds*), der Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) und der Dachverband Tanz Deutschland e. V. (DTD) sowie das Nationale Performance Netz/Joint Adventures (NPN) und Diehl+Ritter engagieren sich ebenfalls bundesweit.

Mit Blick auf die Institutionen lässt sich zunächst feststellen, dass es sich um verschiedene Rechtsformen handelt (Stiftung, Verein, Verband, Unternehmensformen, private*r Veranstalter*in etc.) und die Verbindungen zu den Künstler*innen und dem Kunstschaffen sich auf ganz unterschiedliche Art und Weise generieren: Eini-

ge Akteur*innen sind ein Zusammenschluss von Organisationen, Institutionen oder Künstler*innen als Verband oder Veranstalter*in, andere wurden von Akteur*innen der Bundespolitik gegründet und stehen daher in engem Austausch mit politischen Akteur*innen. Diese Vielfalt schlägt sich auch in den thematischen und genrespezifischen Schwerpunktsetzungen nieder: Während beispielsweise die KSB und das Goethe-Institut unterschiedliche Genres der Freien Darstellenden Künste fördern (Tanz, Theater, Performance), setzen Diehl+Ritter oder das NPN ihre Schwerpunkte in erster Linie auf den Bereich Tanz. Gleichwohl sind auch Parallelen sichtbar. Alle Institutionen setzen für die Förderungen Jurys ein und lassen sich von den Expert*innen auch inhaltlich und thematisch beraten.

Aufgrund der Geschichte der Kulturförderung in Deutschland und der gegenwärtigen Herausforderung für die Freien Darstellenden Künste bewegt sich die Studie innerhalb zweier Spannungsfelder. Das Grundgesetz formuliert mit Artikel 30 hinsichtlich der inländischen Kulturförderung deutlich die Zuständigkeit der Länder und Kommunen, der Bund ist dagegen für die auswärtige Kulturpolitik zuständig (Artikel 33). Dies wird im Koalitionsvertrag von 2018 noch einmal bekräftigt: »Im Sinne des kooperativen Kulturföderalismus stimmen wir die Kulturförderung des Bundes verstärkt mit den Ländern ab. Die Kulturhoheit liegt bei den Ländern.«[1] So brachte die Gründung der KSB im Jahre 2002 einige Vorbehalte seitens der Länder und Kommunen mit sich, da diese ihre Hoheit über Kunst und Kultur im Sinne des Kulturföderalismus bedroht sahen. Diese kritischen Stimmen scheinen, wohl auch aufgrund der offenen und verschiedene Akteur*innen einbindenden Arbeitsweise der KSB, nach und nach zu verstummen, doch ist der Länder-Bund-Konflikt keinesfalls gelöst. So zeigt sich auch bei den Coronanothilfen, dass die Länder und Kommunen zwar von den Bundesprogrammen profitieren, jedoch insbesondere in der ersten Phase des Programms NEUSTART KULTUR nur teilweise in die Entscheidungsprozesse eingebunden wurden und nun vor der Herausforderung stehen, dass es sich um eine einmalige Förderung handelt, welche die Kulturlandschaft nicht langfristig sichern kann. Für diese Teilstudie stellen sich auch Fragen der Deutungs- bzw. Diskurshoheit: Welche Themen begründen eine Förderung seitens des Bundes, welche erscheinen für diese Ebene relevant? Neben dieser inhaltlichen Begründung sticht immer wieder eine künstlerisch-qualitative Bewertung hervor. Eine bundesweite Förderung wird oftmals mit überregionaler künstlerischer Qualität begründet, welche mittels der verschiedenen Expert*innen in den Jurys festgestellt wird. So stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien künstlerische Qualität bewertet wird.

Das zweite Spannungsfeld hängt mit dem ersten unmittelbar zusammen, formiert sich jedoch auf anderen Ebenen. Aufgrund der prekären finanziellen Lage der Freien Darstellenden Künste und des Fehlens von langfristigen Förderzusagen sowie etablierten Strukturen wünschen sich deren Akteur*innen vermehrt eine etablierte Förderstruktur seitens des Bundes, also nicht nur kurzfristige Unterstützung wie beim Programm NEUSTART KULTUR, sondern langfristige Perspektiven. Das Fachforum des BFDK erarbeitete innerhalb einer Gesprächsreihe ein Positionspapier, nachdem Ulrike

1 CDU, CSU und SPD (2018): Ein neuer Aufbruch für Europa – Eine neue Dynamik für Deutschland – ein neuer Zusammenhalt für unser Land: Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD. 19. Legislaturperiode. 163.

Blumenreich ihre Studie »Aktuelle Förderstrukturen der Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern« 2016 vorgestellt hatte. Diese Gesprächsreihe verfolgte folgendes Ziel:

> Im Rahmen der Gesprächsreihe »Was wir wollen – Bundesförderung im Praxischeck« befragte der BFDK darüber hinaus Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zu ihren Erfahrungen und zu ihren Wünschen zu bzw. an das bestehende Fördersystem auf Bundesebene. Ziel der Gesprächsreihe war es, die Erfahrungen und Bedarfe der einzelnen Berufsfelder und -gruppen der Freien Darstellenden Künste in Bezug auf die gegenwärtige Bundesförderung zu erheben, um Leerstellen zu identifizieren und Verbesserungsmöglichkeiten zu formulieren. Die in den Gesprächen erhobenen Handlungsbedarfe und -wünsche bilden die Grundlage für das vorliegende Arbeitspapier.[2]

In dem Positionspapier[3] erscheinen folgende Forderungen für die Fragestellung dieser Studie grundlegend: Freiräume für das künstlerische Forschen, kontinuierliches künstlerisches Produzieren über Einzelprojekte hinaus, Konzeptförderung, Stärkung der Institutionen, vernetzte Plattformen.

- Freie Darstellende Künste als zweite Säule der Tanz- und Theaterlandschaft
- Programmatischer Schwerpunkt der Kulturstiftung des Bundes für die Praxis der Freien Darstellenden Künste
- Berücksichtigung auch von biografischen und strukturellen Auswirkungen bei Entscheidungen
- Professioneller Umgang mit Entscheidungsverfahren
- Unabhängige Jurymitglieder[4]

Während die letzten drei Punkte eher inhaltliche und konzeptionelle Veränderungen einfordern, lassen sich die ersten drei Stichpunkte nur mithilfe einer langfristigen strukturellen Förderung seitens des Bundes umsetzen. Aufgrund der Länderhoheit fördert der Bund jedoch nur in beschränktem Umfang und wenn, dann nur indirekt langfristig-strukturell, beispielsweise durch mehrmals aufgelegte Programme der KSB, welche jedoch jeweils neu ausgeschrieben werden. Somit ist eine langfristige Förderung für Institutionen nicht vorgesehen und Bundesförderungen im Bereich der Freien Darstellenden Künste bleiben bis dato vornehmlich projektgebunden.

Um die in dieser Ausgangslage entstehenden Herausforderungen und Fragen diskutieren und den Spannungsfeldern auf unterschiedlichen Ebenen begegnen zu können, gliedert sich die Studie in drei Teile:

- Aufgrund der Fokussierung von Themen innerhalb der Bundesförderung und des Ziels der Studie, den Kanon zu betrachten, widmet sich **Kapitel 2** den verschiedenen

2 Bundesverband Freie Darstellende Künste: Diskurs Förderstrukturen. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/themen/foerderstrukturen/diskurs.html [29.06.2021].

3 Ebd.

4 Ebd.

Inhalten und Themen und konturiert diese grob mittels diskursiver Verfahrensweisen innerhalb bundesweiter politischer und gesellschaftlicher Debatten.
- **Kapitel 3** nimmt die verschiedenen Institutionen in den Blick und betrachtet die Art und Weise, wie thematische und inhaltliche Schwerpunktsetzungen generiert und verfolgt werden. Die Studie wertet hierbei Webseiten, Positionspapiere und Jahresberichte aus und ergänzt diese Verfahrensweise um empirische Methoden. So wurden mehrere Expert*inneninterviews mit Programmbeauftragten, Mitarbeiter*innen und Jurymitgliedern der Institutionen geführt.
- **Kapitel 4** fasst die Ergebnisse der ersten beiden Teile zusammen, fragt nach Herausforderungen und entwickelt Perspektiven. Im Mittelpunkt steht dabei nicht nur die Frage, wie der thematisch vielfältige Kanon durch die Bundesförderung garantiert oder auch verstetigt bzw. ausgebaut werden kann, sondern auf welche Art und Weise dies nachhaltig und im Zusammenspiel der unterschiedlichen Akteur*innen geschehen kann bzw. welche Rolle die Darstellenden Künste einnehmen können.

2. Thematische Förderung: Relevanz auf Bundesebene

Förderungen aus Bundesmitteln müssen durch eine deutschlandweite Relevanz begründet werden. Nach ausführlicher Betrachtung und Analyse des Feldes sind dabei mehrere inhaltliche Schwerpunktsetzungen offensichtlich. Auf den folgenden Seiten werden diese befragt: Welche Diskurse und Debatten verbergen sich dahinter? Warum erscheinen diese Themenfelder für den Bund relevant? Warum werden sie innerhalb der Förderung der (Freien) Darstellenden Künste angewandt bzw. begründen diese? Mit Blick auf die verschiedenen Institutionen und deren Förderungen mit Bundesmitteln lassen sich folgende Schwerpunktfelder feststellen, aus welchen sich wiederum inhaltliche Themen erschließen lassen:

- Internationale Orientierung
- Strukturschwache Regionen, neue Länder und ländlicher Raum
- Entwicklung
- Künstlerisch, bundesweit und international relevante Qualität
- Künstliche Intelligenz (KI)
- Kulturelles Erbe
- Partnerschaften: Gastspielförderung, Koproduktionen und Kooperationen
- Coronapandemie: NEUSTART KULTUR

2.1 Internationale Orientierung

Internationale Projektarbeit ist sowohl in der Satzung der KSB (Stiftungszweck) als auch des Goethe-Instituts (Vereinszweck) aufgeführt. Auch das NPN und der DTD geben an, internationale Koproduktionen zu fördern. Neben deutschen Künstler*innen im Ausland werden auch internationale Kooperationen, welche in Deutschland gezeigt und/oder erarbeitet werden, unterstützt. Ziel ist es einerseits, deutsche Produktionen im Ausland und auswärtige Produktionen in Deutschland zu präsentieren, und ande-

rerseits, internationale Koproduktionen und dementsprechend den internationalen Austausch zu fördern.

Das erste Unterfangen steht in der Tradition deutscher Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg, ein »neues Deutschlandbild« im Ausland zu repräsentieren bzw. die Offenheit und Gastfreundschaft gegenüber auswärtigen Produktionen zu unterstützen. Spätestens mit Willy Brandts Erklärung der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik als »dritte Säule« der Außenpolitik im Jahre 1967 wird diese Zielsetzung verfolgt und vom Auswärtigen Amt sowie dem Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) unterstützt. Seit den 1970ern ist eine zunehmende Förderung von internationalen Koproduktionen und das Erarbeiten von gemeinsamen Projekten offensichtlich. Nicht nur Peter Brook und Ariane Mnouchkine, sondern auch deutschsprachige Gruppen haben in diesen Jahrzehnten vermehrt mit internationalen Partner*innen zusammengearbeitet (u.a. Pina Bausch, Susanne Linke, Hebbel-Theater Berlin etc.), sodass sich Förderschwerpunkte für internationale Kooperationen etabliert haben. Aufgrund zunehmender Migrations- und Fluchtbewegungen in die Bundesrepublik arbeiten mehr und mehr Kulturschaffende auf diesen Feldern, jedoch werden zugleich inter- und transkulturelle Herausforderungen sichtbar und fordern eine Auseinandersetzung insbesondere vor dem Hintergrund postkolonialer Diskurse. Mit Blick auf die gegenwärtige Situation fallen vielseitige Programme u.a. seitens des Goethe-Instituts, der KSB und des NPN/Joint Adventures auf. So fördert das Goethe-Institut seit 2016 Kooperationen innerhalb des *Internationalen Koproduktionsfonds*:

> Mit dem Internationalen Koproduktionsfonds möchte das Goethe-Institut den uneingeschränkten internationalen und interkulturellen Künstleraustausch und dessen Reflexion unterstützen. Die Ermöglichung eines derartigen Austauschs und die damit einhergehende Vernetzung unter den Akteuren sind dabei ebenso wichtig wie die entstehenden Produktionen.[5]

Die Förderbedingungen setzen voraus, dass der Antrag seitens der auswärtigen Partner*innen gestellt und das Projekt dort auch präsentiert werden muss. Das Zeigen des Projekts in Deutschland stellt dabei lediglich eine Option dar, zudem werden Kooperationen mit »Transformationsländern« bevorzugt. So wurde in der vergangenen Runde 2020-2021 beispielsweise ein Projekt zwischen kolumbianischen und deutschen Künstler*innen gefördert (u.a. Rafael Duarte-Uriza, Angela Schubot, Jared Gradinger), in welchem die Beteiligten gemeinsam in Coqui an der pazifischen Küste eine *School of Lost Knowledge* aufgebaut haben, deren Erkenntnisse auch in Berlin in Kooperation mit dem HAU Hebbel am Ufer und dem Volkspark Blankenfelde/Pankow präsentiert wurden.[6] Exemplarisch für solche Kooperationen ist ein tendenziell postkolonialer Gestus, der Wissens- bzw. Kunstpraxis insbesondere von und auf Seiten der auswärtigen Partner*innen initiiert, um eine imperiale Arbeitsweise – wie sie beispielsweise Rustom Bharucha bereits in den 1990er Jahren internationalen Koproduktionen vorwirft

5 Goethe-Institut: Internationale Koproduktionsfonds. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/mus/ikf.html#accordion_toggle_20757478 [28.06.2021].

6 Goethe-Institut: School of Lost Knowledge. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/mus/ikf/p21/slk.html [29.06.2021].

– zu vermeiden.[7] In diesem Fahrwasser, doch in eine etwas andere Richtung bewegt sich das Programm *TURN – Fonds für künstlerische Kooperationen zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern* der KSB:

> Deutsche Kultureinrichtungen aller Sparten sind aufgefordert, neue Formen der künstlerischen Zusammenarbeit mit afrikanischen Partnern zu erproben und gemeinsame Kulturprojekte auf den Weg zu bringen. Das Programm soll in erster Linie deutschen Institutionen und Akteuren (Museen, Theaterhäusern, Tanzcompagnien, Kunstvereinen, Komponisten, Schriftstellern, Verlagen u.a.) Anreize bieten, ihr Profil um neue Themen und Arbeitsweisen zu erweitern.[8]

Der Schwerpunkt liegt in diesem Fall auf den deutschen Institutionen, die jedoch im Vergleich zu den Vorhaben der 1970er und 1980er Jahre Impulse von Kunstschaffenden afrikanischer Länder nicht nur aufnehmen, sondern in den Mittelpunkt rücken sollen:

> Viele Häuser in Deutschland befassen sich mittlerweile mit den Aktivitäten der hochdynamischen und vielfältigen afrikanischen Kunstszenen. Die Auseinandersetzung mit künstlerischen Formensprachen und Debatten in afrikanischen Ländern erweist sich dabei als außergewöhnlich förderlich, um den Blick für die Positionen des Globalen Südens zu schärfen.[9]

So kooperieren 2018 und 2019 die Kunsthallen Tübingen und Graz, das Iwalewahaus in Bayreuth und das Königliche Museum für Zentralafrika Tervuren in einer *TURN*-Förderung mit der Künstlervereinigung PICHA in Lubumbashi, um kongolesische Kunstgeschichten und -strömungen seit den 1960er Jahren zu präsentieren.[10] Obwohl vier der fünf Partner*innen europäische Institutionen sind, liegt der künstlerisch-inhaltliche Schwerpunkt bei der afrikanischen Seite. Die Programme des Goethe-Instituts und der KSB ändern somit bewusst die Agenda der künstlerischen Zusammenarbeit und versuchen, die Deutungs- und Diskurshoheit nicht in Deutschland, sondern bei den jeweiligen auswärtigen Partner*innen anzusiedeln, was als ein erstes deutliches Zeichen einer postkolonialen Reflexion im Bereich internationaler Kooperationen gelesen werden kann. Die zunehmende Befragung und Reflexion von tradierten Arbeitsweisen und Mustern in Förderprogrammen spielen jedoch nicht nur eine Rolle in der internationalen Zusammenarbeit. Auch bei Förderungen, welche sich primär auf inländische Projekte und Kontexte beziehen, sind aufgrund zunehmender trans- und interkultureller Herausforderungen inzwischen postkoloniale Strategien gefragt. Seit einigen Jahren versuchen Institutionen und Organisationen der Kunst- und Kulturlandschaft den Wandlungsprozessen zu begegnen, indem sie sich Begriffe wie Diversität, Interkulturalität und Transkulturalität auf ihre Fahnen schrieben. Gleichwohl wird vermehrt die

---

7 Bharucha, Rustom (1993): Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture. 2. Aufl. London. 40.

8 Kulturstiftung des Bundes: TURN. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/turn_fonds_fuer_kuenstlerische_kooperationen_zwischen_deutschland_und_afrikanischen_laendern.html [29.06.2021].

9 Ebd.

10 Ebd.

Kritik laut, so beispielsweise von Lena Prabha Nising und Carmen Mörsch, dass derlei Schlagworte wenig an den Strukturen ändern können und auf diese Weise zwar Offenheit für diverse Kultur- und Migrationsgeschichten suggerieren, sich in den Abläufen des Kunst- und Kulturschaffens aber wenig ändert und konventionelle Hierarchien keineswegs an Macht einbüßen.[11] Die KSB stellt ebenfalls fest:

> Migration hat die Gesellschaft in Deutschland in der Vergangenheit verändert und wird dies auch in Zukunft tun. Deutschland ist ein Einwanderungsland und besonders Städte sind geprägt durch gesellschaftliche Vielfalt. Viele Institutionen haben begonnen, die neue Stadtgesellschaft mitzugestalten, jedoch spiegelt sich die kulturelle Diversität der Städte in den Programmangeboten, im Personal und im Publikum von Kultureinrichtungen noch selten wider. Weder in Entscheidungspositionen noch im Publikum entspricht der Anteil von Menschen mit Migrationsgeschichte ihrem Anteil an der Bevölkerung.[12]

Um dieser recht fatalen Situation zu begegnen, entwickelte die Stiftung das Förderprogramm *360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft* mit dem Ziel, Veränderungen in den Kunstinstitutionen zu initiieren:

> Mit *360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft* unterstützt die Kulturstiftung des Bundes Institutionen aus den Sparten Kunst, Musik, Darstellende Künste, Literatur, Architektur, Neue Medien und verwandte Formen sowie spartenübergreifende Institutionen und kunst- und kulturhistorische Museen, in ihrem Feld die gesamte Gesellschaft in den Blick zu nehmen: Einwanderung und kulturelle Vielfalt sollen als ebenso chancenreiches wie kontroverses Zukunftsthema aktiv in das eigene Haus und in die Stadtgesellschaft getragen und strukturelle Ausschlüsse im Kulturbetrieb vermindert werden. Der Fonds soll eine große Bandbreite von Ansatzpunkten, Strategien und Methoden fördern, die in exemplarischer Weise aufzeigen, wie Institutionen – thematisch und personell – ihr Potenzial zur Mitgestaltung der neuen Stadtgesellschaft wirksam entfalten können.[13]

360° fördert, so gibt es die Stiftung auf ihrer Webseite an, im Zeitraum 2018 bis 2023 insgesamt 16 Museen, 13 Theater, acht Bibliotheken, eine Musikschule und ein Symphonieorchester, indem eine Mitarbeiter*innenstelle und weitere Projektmittel für vier Jahre finanziert werden.[14] Wie alle Bundesprogramme ist die Förderung zeitlich begrenzt, doch sollen die angestoßenen Prozesse nachhaltig die Institutionen wandeln und tradierte Hierarchien, Muster und Stereotypisierungen hinterfragen. Zusammenfassend fällt mit Blick auf die Initiativen des Bundes für das internationale Kulturschaffen auf, dass sich

11 Nising, Lena Prabha/Mörsch, Carmen (2019): Statt Transkulturalität und Diversität: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/2018. Bielefeld. 139–150.

12 Kulturstiftung des Bundes: 360°. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html [25.06.2021].

13 Ebd.

14 Kulturstiftung des Bundes: 360°: Programm. URL: https://www.360-fonds.de/programm/ [29.06.2021].

die Schwerpunktsetzungen in den vergangenen Jahrzehnten verändert haben. War es in den ersten Jahrzehnten der neuen Bundesrepublik Ziel der Förderung, vor allem ein »neues Deutschlandbild« zu repräsentieren, kam in den 1970er Jahren der Fokus auf internationale Koproduktionen verstärkt hinzu. Gegenwärtig wird jedoch großer Wert auf die aktive Einbindung und Sichtbarmachung bzw. Entscheidungshoheit der auswärtigen Partner*innen gelegt, was sich sowohl in den Förderprogrammen des Goethe-Instituts als auch der KSB widerspiegelt. Darüber hinaus bemüht sich die Bundesförderung über die KSB, in den Institutionen postkoloniale Prozesse zu initiieren, d.h. Strukturen zu schaffen, die es ermöglichen, dass ein größerer Anteil von bis dato im Kunstbetrieb eher marginalisierten kulturellen und gesellschaftlichen Gruppen, beispielsweise mit Flucht- und Migrationsgeschichte, Zugang zu Leitungs- und Entscheidungsebenen haben und sich die Programmentwicklungen und Abläufe auch dementsprechend ändern.

Es kann durchaus behauptet werden, dass Verfahrensweisen der Auswärtigen Kulturpolitik, welche seit langer Zeit bewusst zunächst inter- und später transkulturell arbeiten, in inländischen Kontexten Anwendung finden und auf diese Weise das Aufgabenfeld des Bundes, zuständig für die internationale Kulturpolitik, ins Gebiet des Kulturföderalismus der Länder eindringt, die die inländische Kulturpolitik federführend gestalten.

2.2 Strukturschwache Regionen, neue Länder und ländlicher Raum

Ein weiterer Schwerpunkt, der sich bei der Bundesförderung herauskristallisiert, bezieht sich auf spezifisch definierte Räume wie »strukturschwache Regionen«, »neue Länder« und den »ländlichen Raum«. Obwohl verschiedene Studien zu Recht darauf hinweisen,[15] dass sich hinter den Bezeichnungen ganz unterschiedliche Phänomene und Strukturen verbergen und eine Gleichsetzung wenig Sinn macht, soll hier den Versuchen des Bundes und seiner Förderinstitutionen nachgegangen werden, Regionen nach bestimmten Aspekten zu kategorisieren und sie daraufhin in den Förderkanon aufzunehmen bzw. eine Aufnahme zu begründen. So kann beobachtet werden, dass mit der Setzung »strukturschwache Region«, »ländlicher Raum« und »neue Länder« Räume definiert werden, deren Kultur- und Kunstinstitutionen entweder mit weitreichenden Veränderungen konfrontiert werden oder hinsichtlich ihrer strukturellen oder finanziellen Lage im Vergleich zu Großstädten oder Ballungsgebieten aus kultureller Sicht marginalisiert erscheinen. Die Begründung des Bundes liegt also in einer im Vorfeld definierten »Benachteiligung« bzw. »Herausforderung« dieser Räume, der so eine besondere Aufmerksamkeit zuteilwird.[16] Zunächst stellt sich die Frage, vor welchem Hintergrund und

15 Kegler, Beate (2020): Wurst und Spiele: Lernen vom Land? Gemeinwesengestaltung von allen für alle. In: Heinicke, Julius/Lohbeck, Katrin: Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München. 61–78.

16 Deutscher Bundestag (Hg.) (2019): Große Koalition: Stärkung der Kultur im ländlichen Raum. URL: https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2019/kw05-de-kultur-laendlicher-raum-588416 [23.08.2021].

wie transparent diese »Benachteiligungen« bzw. »Herausforderungen« definiert werden, auf deren Grundlage eine Bundesförderung beschlossen wird. Mit Blick auf »strukturschwache Region«, »neue Länder« und »ländlichen Raum« kann gleichwohl festgestellt werden, dass diese Rahmungen gesellschaftlich und politisch »anerkannt« sind und vielerlei Subventionsprogramme sich hierauf berufen. Gleichzeitig wird jedoch sichtbar, dass sich die Frage, vor welchem Hintergrund bestimmten Räumen diese besondere Aufmerksamkeit zuteilwird, kaum klar beantworten lässt und die Grenzen der Definition fließend sind.

Die KSB bezieht sich auf diese Definitionen, was beispielsweise mit dem *Fonds Neue Länder* oder *TRAFO – Modelle für Kulturen im Wandel* sichtbar wird. So wird in der Begründung des Ersteren das Argument der Stärkung einer benachteiligten bzw. herausfordernden gegenwärtigen Situation aufgrund der Teilung Deutschlands nach 1945 angeführt:

> Im Programm *Kulturelle Aspekte der Deutschen Einigung* werden Projekte realisiert, deren Ziel die Überwindung der Folgen der deutschen Teilung ist. Derzeit findet sich hier nur noch das im Juli 2002 eingerichtete Programm *Fonds zur Stärkung des bürgerschaftlichen Engagements für die Kultur in den neuen Bundesländern* – kurz: *Fonds Neue Länder*. Die Initiative zielt auf eine Stärkung der Zivilgesellschaft sowie eine Weiterentwicklung der Kulturlandschaft in Ostdeutschland, indem sie das bürgerschaftliche Engagement in spezifischen lokalen oder regionalen Zusammenhängen unterstützt.[17]

Bis 2019 wurden vor allem Theater, Museen, Kinos, Kunstvereine und vielerlei bürgerlich-kulturelle Initiativen in den ostdeutschen Ländern unterstützt. Auch die Freien Darstellenden Künste wurden mit Projekten wie der Kulturfabrik Hoyerswerda, dem Projekttheater Dresden oder raum4 in Leipzig gefördert. Ein thematisch-inhaltlicher Schwerpunkt ist jenseits der Stärkung ostdeutscher Initiativen nicht erkennbar, was die Offenheit des Programms unterstreicht. Mit Blick auf die Karte der geförderten Projekte fällt jedoch auf, dass Projekte über alle ostdeutschen Länder verteilt gefördert, jedoch in den Ballungszentren (Leipzig, Magdeburg, Potsdam, Dresden, Halle, Erfurt, Weimar, Rostock) besonders viele Projekte unterstützt wurden.

Dieser offensichtlichen ungleichen Verteilung zwischen städtischem und ländlichem Raum widmet sich *TRAFO – Modelle für Kulturen im Wandel*, für welches die KSB zunächst gezielt bestimmte Räume definierte:

> In ganz Deutschland wurden für die erste Förderrunde (2015 bis 2021) zunächst vier Regionen ausgewählt, die exemplarisch für die vielfältigen Herausforderungen in strukturschwachen und ländlich geprägten Regionen stehen. Im Oderbruch, in der Saarpfalz, auf der Schwäbischen Alb und in Südniedersachsen sind regionale Transformationsprojekte entstanden, die gemeinsam mit der Bevölkerung die öffentlichen Kulturorte weiterentwickeln. Mit partizipativen und kooperativen Ansätzen geben sie Bei-

17 Kulturstiftung des Bundes: Jahresbericht 2019. 16.

> spiele dafür, wie lokale und regionale Kultureinrichtungen zu zeitgemäßen, spannenden Lern- und Kulturorten werden.[18]

Neben der gezielten Recherche und Benennung als »strukturschwache« und »ländlich geprägte« Regionen geht es hier eher um die Entwicklung von Visionen bzw. die Reflexion bestehender Wandlungsprozesse, wobei die Freien Darstellenden Künste ebenfalls eine Rolle spielen, beispielsweise die Kulturwerkstatt im Projekt *Stadt. Land. Im Fluss* des Landestheaters Tübingen und des Lindenhof Melchingens.

Auffallend bei dieser Förderlinie ist die innovative Kraft, die ihr auch von der Fachöffentlichkeit zugesprochen wird. Sie wurde nicht nur extern evaluiert, sondern aus ihr heraus sind Workshops und andere Formate entstanden, um »Handlungsempfehlungen« und Impulse zu geben. So wird im Jahresbericht der KSB berichtet, dass das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi) hieraus Ideen für das Förderprogramm »Ländliche Entwicklung« übernommen hat, was beachtenswert ist, da hier Bundesministerien Ideen und Initiativen aus künstlerischen und kulturellen Programmen übernehmen, sich also die Entscheidungs- bzw. Impulshierarchie in diesem Fall umgedreht hat.

Auch der *Fonds* fördert mit dem Programm GLOBAL VILLAGE PROJECTS Initiativen im ländlichen Raum:

> Mit GLOBAL VILLAGE PROJECTS werden Erfahrungsräume, Themenfelder und Expertisen von Kunstproduzent*innen in ländlichen Räumen und Kleinstädten bundesweit sichtbar gemacht und gefördert. Die daraus hervorgehenden Projekte mit ihrer spezifisch lokalen Realität sind immer in Relation zu den sie umgebenden Gegebenheiten zu betrachten und können so wiederum auch Impulse für städtische Kunstproduktionen geben.[19]

Der *Fonds* unterstreicht, wie auch *TRAFO*, nicht nur die Stärkung kultureller Strukturen der jeweiligen Räume, sondern hebt insbesondere die bundesweite und überregionale Strahlkraft der Projekte hervor. Im Mittelpunkt stehen hier weniger Institutionen, sondern die künstlerischen Projekte selbst. Im Theater am Rand in Zollbrücke/Oderaue wurde 2018 ein Text von Theodor Fontane, der sich auf die Region bezieht, neu interpretiert und inszeniert. Die Produktion beinhaltete beispielsweise Filmsequenzen, die an den Originalschauplätzen gedreht wurden.[20] An diesem Beispiel wird die Zielsetzung des *Fonds* sichtbar, nicht nur Produktionen in ländlichen Räumen zu unterstützen, sondern diejenigen auszuwählen, deren regionale Expertise und Bezüge bundesweite Relevanz oder Anerkennung genießen können. Der Bezug auf ein wichtiges deutsches Kulturerbe wie z.B. Fontanes Werke ist sowohl regional als auch national bedeutend.

---

18 Kulturstiftung des Bundes: Trafo: Programm. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/trafo_modelle_fuer_kultur_im_wandel.html [10.08.2021].

19 Fonds Darstellende Künste: Global Village Projects. URL: https://www.fonds-daku.de/global-village-projects/ [01.07.2021].

20 Fonds Darstellende Künste: Erfahrungsberichte. URL: https://www.fonds-daku.de/beratung/erfahrungsberichte-2/ [01.07.2021].

Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass die Fokussierung auf bestimmte Räume (strukturschwache Regionen, neue Länder, ländliche Räume) in meist historisch gewachsenen strukturellen bundesweiten Unterschieden verschiedener Regionen begründet liegt und mittels Kulturarbeit diese Räume gestärkt werden sollen. Worauf sich diese Unterstützung auswirkt, wird dabei in den jeweiligen Projekten und Initiativen unterschiedlich definiert. Neben der strukturell-institutionellen Unterstützung der jeweiligen im Bundesvergleich marginalisierten bzw. strukturschwächeren Kultur- und Kunstlandschaften werden zudem Inhalte und Themen aufgegriffen, die sich mit gesellschaftlichen Wandlungs- oder Reflexionsprozessen beschäftigen. Auf diese Art und Weise werden Diskurse in Räumen initiiert, in denen es weniger Zugänge zum Kunst- und Kulturschaffen gibt.

Dieses Unterfangen weist auf einen – wenn auch im weitesten Sinne – gesellschaftspolitischen Impetus der Bundesförderung hin. Zudem wird sichtbar, dass regionale Expertise mit Bundesmitteln gefördert wird, welche landesweite künstlerische Qualität oder Relevanz versprechen und somit Impulse für andere Regionen oder Kontexte geben können, weil sie das Potenzial bergen, auch auf andere Felder übertragbar zu sein. Abschließend lässt sich festhalten, dass das zunehmende Interesse des Bundes, in strukturschwachen Regionen oder Räumen mit besonderen Herausforderungen Kultur und Kunst zu unterstützen, auch darin begründet ist, dass die Lebensqualität für die Menschen steigt und somit auch Wirtschaft und Politik in hohem Maße profitieren. So zeigen die Auswirkungen des *TRAFO*-Projekts, dass andere Bundesministerien und Bundesinitiativen großes Interesse an den Erkenntnissen und Arbeitsweisen dieser Programmstruktur haben, in der es vornehmlich darum geht, den Zugang zu den Räumen von Kunst und Kultur von den Städten und Ballungszentren in ländliche und benachteiligte Gebiete hinein zu verlängern.

Auffallend ist, so lässt sich in diesem Unterkapitel feststellen, die Verknüpfung der Förderungen mit strukturellen und gesellschaftlichen Entwicklungs- und Transformationsprozessen. Es reicht demnach nicht aus, dass sich die Regionen mit ihren eigenen Themen auseinandersetzen oder Zugänge schaffen. Sie sollen gesellschaftliche und strukturelle Wandlungs- und Entwicklungsprozesse initiieren, wenn sie von Bundesmitteln gefördert werden. Diesem Themenfeld widmet sich das nächste Unterkapitel.

2.3 Entwicklung

Förderinitiativen, welche regionale Schwerpunkte auf beispielsweise strukturschwache Räume setzen, agieren auf dem Themenfeld Entwicklung und Transformation. Die KSB definiert in ihrem Jahresbericht 2019 »die kulturelle Entwicklung von Regionen« und die »kulturelle Entwicklung von Kulturinstitutionen« als strategische Ziele.[21] Auch das Goethe-Institut kooperiert in einigen Projekten – beispielsweise im Bereich Gastspiel – innerhalb der »Entwicklungszusammenarbeit«.[22] In beiden Fällen wird Kunst- und Kulturschaffen national und international für bestimmte Strategien der sogenannten

21 Bundeskulturstiftung: Jahresbericht 2019. 16.

22 Goethe-Institut: Gastspiele in Deutschland. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/tut/gas.html [12.07.2021].

»Entwicklung« eingesetzt, die meist politisch motiviert sind. In der internationalen Kulturförderung ist der Begriff »Entwicklung« meist an politische Strategien gebunden, was sich beispielsweise im Titel des von Daniel Gad und Wolfgang Schneider herausgegebenen Sammelbands *Good Governance for Cultural Policy: An African-European Research about Arts and Development* zeigt.[23] Der Blick auf die Herausgeber*innen ist ebenfalls aufschlussreich und lässt erahnen, dass im Kontext von kultureller »Entwicklungszusammenarbeit« tradierte Hierarchien am Werke sind, auch wenn diese bereits reflektiert werden. Obwohl das Werk, welches 2014 veröffentlicht wurde, Stimmen von Akteur*innen auf dem afrikanischen Kontinent präsentiert, sind diese (noch) nicht als Herausgeber*innen vertreten. Seit einigen Jahrzehnten nimmt die Kritik der Ungleichheit zwischen den finanzstarken Ländern des Nordens (Global North), die als Geberländer bezeichnet werden, und den Ländern des Südens (Global South), welche die Förderungen erhalten, stetig zu. Auf die – insbesondere in postkolonialen Diskursen – zunehmende Kritik kann an dieser Stelle zwar nur hingewiesen werden, doch soll betont werden, dass der Begriff »Entwicklung« bereits eine Ungleichheit als normative Setzung impliziert.[24] Zunächst fällt auf, dass im Bereich der Kulturarbeit selten genauer erklärt wird, worauf sich »Entwicklung« eigentlich bezieht. Gad hat in seiner Studie *The Art of Development Cooperation* das Beispiel der nordischen Länder, welche in diesem Feld agieren, herangezogen und konkretisiert: »It is a goal of development policy to encourage self-determination an equal participation in socio-political decision-making processes by enabling and strengthening disadvantaged groups.«[25] Christine M. Merkel ergänzt in ihrem Beitrag Aspekte der kulturellen Vielfalt: »Cultural Development is at the core of cultural governance, while promoting cultural diversity is the basis of new forms of cultural governance.«[26] In beiden Fällen wird kulturelle Entwicklung mit der Zielsetzung der Partizipation vielfältiger Meinungen verknüpft und als politische Entwicklungsstrategie der »Good Governance« definiert. Allerdings wird auf diese Weise unterschlagen, wer die Deutungshoheit über die Definitionen von »Good Governance« und »Diversity« innehat und entsprechende Normen setzt. Tatsächlich beklagen die Partner*innen der Entwicklungszusammenarbeit einen Mangel an Gleichberechtigung bzw. fehlende Einbindung nicht nur innerhalb der Prozesse, sondern auch der Diskussion und Setzung von Annahmen und Zielen, die damit einhergehen. Gleichwohl erarbeiten zurzeit sowohl das Auswärtige Amt als auch das Goethe-Institut Arbeitsweisen und Modelle, um die neokolonialen Strukturen, die der Begriff Entwicklung mit sich bringt, zu überwinden. So wer-

23 Schneider, Wolfgang/Gad, Daniel (2014): Good Governance for Cultural Policy: An African-European Research about Arts and Development, Frankfurt a.M.

24 Hampel, Annika (2015): Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik. Frankfurt Main; Bharucha, Rustom (1993): Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture. 2. Aufl. London; Heinicke, Julius (2017): Koloniale Fallstricke erkennen und meiden: Perspektiven für die interkulturelle Theaterarbeit von der Finanzierung über die Ästhetik bis zur Evaluation. In: Warstat, Matthias/Evers, Florian/Flade, Kristin/Lempa, Fabian/Seuberling, Lilian (Hg.): Applied Theatre: Rahmen und Positionen. Berlin. 111–136.

25 Gad, Daniel: The Art of Development Cooperation. In: Schneider/Gad (2014). 35.

26 Merkel, Christine M.: Towards a Better Governance of Culture for Development, ebd. 65. Merkel bezieht sich in der zitierten Passage auf: Copic, Vesna/Srakar, Andrej: Cultural Governance. A literature review. European Network in Culture (EENC) paper. Brüssel. 42.

den beispielsweise verstärkt regionale Expert*innen in der Programmentwicklung einbezogen, sodass diese nicht federführend von den Akteur*innen des Globalen Nordens, sondern von Akteur*innen in den jeweiligen Partner*innenländern gestaltet wird.[27] Dieser Perspektivwechsel verdeutlicht sich auch in einer jüngst vom Goethe-Institut, der Deutschen Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) herausgegebenen Studie *Außenblick: Internationale Perspektiven auf Deutschland in Zeiten von Corona*.[28] Hier kommen in erster Linie die internationalen Partner*innen zu Wort und bewerten und interpretieren die Situation in Deutschland in Zeiten von Corona. Auch das BMZ spricht von einem »Paradigmenwechsel«, der sich in der Definition der »Entwicklungspolitik« niederschlägt:

> Die afrikanischen Staaten haben sich für die notwendige sozialökonomische Transformation eine hoch ambitionierte Agenda gesetzt, die danach strebt, dass Afrika bis 2063 ›ein wohlhabender Kontinent mit den Mitteln und Ressourcen sein soll, seine eigene Entwicklung voranzutreiben, mit nachhaltiger und langfristiger Verantwortung für seine Ressourcen.‹ (Ziel 1 der Agenda 2063 der Afrikanischen Union) Um Afrika bei der Umsetzung dieser Entwicklungsagenda zu unterstützen, bedarf es einer neuen Form der Zusammenarbeit, einer politischen Partnerschaft auf Augenhöhe als Unterstützungsangebot für seine eigene Agenda. Afrika braucht afrikanische Lösungen. Das Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) hat daher seine Zusammenarbeit mit Afrika neu ausgerichtet.[29]

Die wenigen Sätze lassen erahnen, dass die Ziele der Zusammenarbeit in dieser Neuausrichtung von den afrikanischen Akteur*innen selbst erarbeitet und vorgeschlagen werden.

Bezüglich des inländischen Kontextes stellt sich die Frage, ob »Entwicklung« ebenfalls als eigenständiger Wandel oder als Teil einer im Vorfeld festgelegten politischen Strategie verstanden wird. Mit Blick auf die Projekte der KSB fallen unter das Themenfeld Entwicklung Vorhaben, welche kulturelle Gestaltung in den jeweiligen Regionen fördern. So beschreibt der Jahresbericht 2018 im Kontext der Förderinitiative *Neue Länder*: »Die potenziellen Projektträger werden intensiv beraten, um Vorhaben zu entwickeln, die ihr kulturelles Engagement stärken und verstetigen können. Dieses Vorgehen setzt an den Selbstorganisations- und Gestaltungspotenzialen sowie den Bedürfnissen lokaler Akteure an«[30]. Auch hier löst sich der Begriff »Entwicklung« aus tradierten Strukturen, die klare Ziele im Vorfeld formulieren, und wendet sich eher »selbstbestimmten« und »selbst gestalteten« Formaten zu, welche die eigenen Wünsche und Bedürfnisse in den Mittelpunkt rücken. Die Diskussion, ob der Begriff »Entwicklung« weiterhin diese

27 Vergleiche Unterkapitel Goethe-Institut in Teil II.

28 Goethe-Institut, Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit, Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.) (2021): Außenblick: Internationale Perspektiven auf Deutschland in Zeiten von Corona. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/pub/aus.html [13.07.2021].

29 BMZ: Marshallplan mit Afrika. URL: https://www.bmz.de/de/laender/marshallplan-mit-afrika [14.07.2021].

30 Kulturstiftung des Bundes: Jahresbericht 2019. 16.

Prozesse beschreiben kann oder eventuell der gegenwärtig inflationär gebrauchte Begriff der »Transformation« sinnvoller erscheint, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden.[31] Tatsächlich beschreiben alle bisher genannten Organisationen im Kontext der Entwicklung Transformationsprozesse und fordern daher weniger eine Form von Entwicklung denn die Notwendigkeit der Transformation. Allerdings wird die Unausweichlichkeit der Veränderung, welche der Begriff impliziert, wiederum nicht in allen Zusammenhängen offensichtlich. Sicherlich weisen die Projekte des Goethe-Instituts und der KSB auf diesem Gebiet auf notwendige Veränderungen hin, doch entzieht sich die starke Betonung der Selbstbestimmung der Akteur*innen vor Ort dem Zwang, politisch verordnete Transformationsprozesse umzusetzen, sondern sie reflektierend in den Projekten aufzugreifen. Diese eher zaghaft formulierten Ziele der Transformation deuten auf das Ansinnen, Veränderungen als ein von der Gesellschaft selbst inszeniertes und nicht von der politischen Elite oktroyiertes Vorhaben zu begreifen. Die Projekte, welche unter das Thema Entwicklung fallen, initiieren demnach zunächst Prozesse der künstlerischen und kulturellen Reflexion auf diesem Feld.

2.4 Künstlerisch, bundesweit und international relevante Qualität

In der Betrachtung der verschiedenen Programme, welche die Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene fördern, wird deutlich, dass es nicht nur thematische, sondern auch ästhetische Schwerpunkte gibt. Der *Fonds*, das NPN und das Goethe-Institut betonen beispielsweise die Relevanz der künstlerischen Qualität für den nationalen bzw. internationalen Kontext. Der *Fonds* beschreibt das Ziel der Konzeptionsförderung, »herausragende Ansätze der Darstellenden Künste bundesweit hervorzuheben und einem größeren Publikum zugänglich zu machen.«[32] Nachwuchskünstler*innen können sich für internationale Projekte beim Goethe-Institut bewerben, wenn sie eine Einladung eines »professionellen Veranstalters im Ausland« erhalten haben.[33] Das NPN erwartet von den Antragstellenden der *Gastspielförderung Tanz* laut den Förderkriterien »anerkannte künstlerische Qualität, der zukunftsweisende, ggf. experimentelle Charakter der Produktion, sowie die überregionale Bedeutung und damit verbundene Bereicherung des Tanzangebots durch das Gastspiel in der Region.«[34] Meistens wird die »künstlerische Qualität« und »überregionale Bedeutung« durch eine Jury attestiert bzw. bewertet, deren Entscheidung somit maßgeblich ist und deren Zusammensetzung sowie ihre jeweiligen Expertisen auf diese Weise den Kanon bestimmen. Im Fall

31 Schneidewind, Uwe (2018): Die große Transformation. Eine Einführung in die Kunst gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt a.M.; Heinicke, Julius (2016): Theatre in Transformation: Was Deutschland von Südafrika lernen kann. In: Theater heute. S. 75–76; Schneider, Wolfgang et al. (Hg.) (2019): Dispositive der Transformation: Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse. Hildesheim/Zürich/New York.

32 Fonds Darstellende Künste: Konzeptionsförderung. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/konzeptionsfoerderung/ [08.07.2021].

33 Goethe-Institut: Nachwuchsförderung. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/tut/nch.html [08.07.2021].

34 Joint Adventures: Gastspiele Tanz. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/gastspiele-tanz/ [08.07.2021].

der *Gastspielförderung Tanz* ist sie derzeit besetzt mit Nadja Dias (Freie Produzentin, Beraterin, Baden-Württemberg), Anna Mülter (Leiterin Festival Theaterformen, Niedersachsen), Johanna Roggan (Gründungsmitglied TanzNetzDresden, Vorstandsmitglied Landesverband Freie Theater Sachsen und Villa Wigman für TANZ e. V., Sachsen), Melanie Suchy (Tanzjournalistin, Hessen und Nordrhein-Westfalen), Katrin Ullmann (Tanz- und Theaterkritikerin, Hamburg).[35] Das Netzwerk legt Wert auf regionale Vielfalt und versucht die verschiedenen Ebenen und Schwerpunkte der Tanzszenen abzudecken (Festivalleiter*innen, Produzent*innen, Journalist*innen, Künstler*innen). Auch die Jury des GLOBAL VILLAGE PROJECTS des *Fonds* spiegelt diese Vielfältigkeit wider. Neben Christine Bossart (Bad Hersfelder Festspiele) sitzen unter anderem Ella Steinmann (Zukunftsakademie NRW), Carina Schlewitt (Intendantin Hellerau Dresden) und Jonas Zipf (Leiter Jena Kultur) in der Jury. Zwar wird deutlich, dass das Bemühen groß ist, die verschiedenen Ebenen der künstlerischen Arbeit, Regionen und Zugänge auf diese Weise abzudecken, gleichwohl lässt sich nicht vermeiden, dass Entscheidungen stets von dem Empfinden der Mitglieder und ihren Erfahrungskontexten abhängig sind. Das Positionspapier des *Fonds* fordert ebenso Parität und Vielfalt: »Bei der Beurteilung von Förderanträgen müssen paritätisch besetzte Jurys, mit ausgewiesener Expertise im Bereich der freien darstellenden Künste, eingesetzt werden, die auch die verschiedenen Spielarten repräsentieren.«[36] Dabei scheint auch hier der Wunsch nach objektiven Kriterien durch: »Antragsverfahren sollten standardisiert von unabhängigen Gremien begleitet werden, auf Basis von ausformulierten Förderrichtlinien und -kriterien. Im Idealfall wird die Arbeit eines Gremiums von einem Jurykommentar begleitet, so dass Entscheidungen transparent und nachvollziehbar sind.«[37] Da die künstlerische Qualität für die Begründung der Bundesförderung eine entscheidende Rolle spielt und somit von den Jurys in ihrem ästhetisch-künstlerischen Urteil eine große Verantwortung ausgeht, erscheinen paritätische Besetzung (Hintergrund und Expertise), Transparenz in der Entscheidungsfindung und Standardisierung bzw. eine konkrete Beschreibung der Förderziele grundlegend. Mit Blick auf die Jurys ist diese Vielfalt durchgehend sichtbar, doch stellt sich bisweilen die Frage, wie lange die Amtszeiten dauern und wer die Jurymitglieder auswählt und aus welchem Grund. Auch eine paritätische Besetzung wirft Fragen auf: Worauf bezieht sich diese? Auf das Genre, den jeweiligen Hintergrund oder bestimmte Erfahrungen, Expertisen und Perspektiven? Die Ziele und Aspekte der Förderung sind meist genau benannt, jedoch bleibt häufig offen, wie diese konkret künstlerisch umgesetzt werden sollen, was sicherlich mehr Möglichkeiten und Freiheiten für die Antragstellenden eröffnet, gleichzeitig jedoch den Spielraum der Jury stärkt und Entscheidungen nicht immer nach Standards begründen kann. Ein standardisiertes Verfahren benötigt auch in Richtung künstlerischer Relevanz bzw. Qualität definierte Kategorien, was jedoch bei der Frage nach künstlerischer Qualität ein recht komplexes Unterfangen darstellt.

In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob und inwieweit sich die künstlerische Qualität, welche vom Bund gefördert werden soll, von anderen künstlerischen Qualitäten der

35 Ebd.

36 Bundesverband Freie Darstellende Künste (2018b): Positionen des BFDK 2018. 7.

37 Ebd.

kommunalen Förderung unterscheiden kann. Muss Erstere über regionale Bezüge hinausgehen oder die Erfahrungen eines breiteren (internationalen) Publikums einbeziehen? Sollte sie besonders innovativ und richtungsweisend sein, und falls ja, wie äußert sich dies? Ist ein bestimmter Grad an künstlerischer Erfahrung oder auch Bekanntheit notwendig? Bereits diese wenigen Fragen verdeutlichen die Herausforderungen, welche im Zusammenhang von Begründungen mittels künstlerischer Qualität innerhalb der Bundesförderung zutage treten. Sicherlich können Kriterien formuliert und je nach Jury dementsprechend bewertet werden, jedoch scheint hier Transparenz – auf welche Art und Weise künstlerische Qualität verstanden und bewertet wird – innerhalb der jeweiligen Förderrichtlinien notwendig.

2.5 Künstliche Intelligenz (KI)

Bereits der Abschlussbericht der Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* von 2007 stellt fest, dass zu den neuen Herausforderungen von Kultur im Kontext der Globalisierung auch Prozesse der Medialisierung gehören.[38] Fragen, die damit einhergehen, betreffen nach dessen Aussage »den künstlerischen Werkbegriff, unsere Vorstellung von künstlerischer Kreativität ebenso wie unsere Wirklichkeitssicht, sie reichen von Problemen des Urheberrechts bis hin zur veränderten Rolle der Kulturen im globalisierten Kontext«[39]. Kunst und Kultur verändern sich durch Digitalität und den Einsatz von Künstlicher Intelligenz (KI). Vermehrt Aufmerksamkeit erlangte das Thema erst in den vergangenen Jahren. Zum einen wurde durch die Coronapandemie die Digitalisierung beschleunigt und die Digitalisierungsoffensive der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) ging gestärkt hervor, so etwa in dem Schriftstück »Im Bund mit der Kultur – Kultur- und Medienpolitik in der Bundesregierung« von der BKM aus dem Jahr 2020.[40] Dort wird der Zugang zu Kunst und Medien, Vermittlung, Vernetzung und Verständigung besonders hervorgehoben.[41] Zum anderen gehört neben der Digitalisierungsoffensive zur digitalen Kultur der BKM das Themenfeld KI. Seit 2018 ist KI ein Schwerpunktfeld der Bundesregierung und erhält durch die *Nationale Strategie Künstliche Intelligenz* mehr Aufmerksamkeit. 2019 wurden zum ersten Mal im Bundeshaushalt finanzielle Mittel für KI zur Verfügung gestellt.[42] Die *Nationale Strategie Künstliche Intelligenz* ist eine Initiative des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF), des BMWi und des Bundesministeriums für Arbeit und Soziales (BMAS). Es geht explizit darum, Deutschland als führenden Standort für KI auszubauen.[43] In dieser Strate-

---

38 Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages. Regensburg. 52.

39 Ebd.

40 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2020): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin.

41 Ebd. 60.

42 Die Bundesregierung; Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz (2018): Strategie Künstliche Intelligenz der Bundesregierung. KI-Strategie Deutschland. URL: https://www.bundesregierung.de/resource/blob/975226/1550276/3f7d3c41c6e05695741273e78b8039f2/2018-11-15-ki-strategie-data.pdf?download=1.6 [10.09.2021].

43 Ebd.

gie werden zwölf Handlungsfelder der Nationalen KI-Strategie der Bundesregierung benannt. Das zwölfte lautet »Dialoge in der Gesellschaft führen und den politischen Handlungsrahmen weiterentwickeln« und besteht unter anderem aus dem Förderprogramm AUTONOM des *Fonds*.[44] Für das Programm AUTONOM stehen im Zeitraum 2020 bis 2022 eine Million Euro zur Verfügung.[45] Es richtet sich explizit und als einziges an freie Gruppen und Künstler*innen der Darstellenden Künste, die sich mit KI auseinandersetzen und bundesweit bzw. länderübergreifend agieren.[46] Zudem werden Wissenstransfer und Qualifizierungen zum Thema KI gefördert.[47] Die BKM erläuterte 2020, dass innerhalb von AUTONOM das Verhältnis von Menschen und Maschinen auf der Theaterbühne verhandelt werden soll.[48] Der *Fonds* interpretiert AUTONOM, indem er folgende Fragen stellt:

> Beeinflusst die Entwicklung der Künstlichen Intelligenz unser Verständnis von Autonomie? Wer trifft in Zukunft beispielsweise ästhetische oder politische Entscheidungen – und ist gerade die Frage nach Autonomie nicht seit längerem eine der wesentlichen im Diskurs der Darstellenden Künste? Wer entscheidet im Theaterraum [sic!] was gezeigt und was gesagt wird? Wie wird der Blick der Zuschauenden gelenkt und von wem? Ist die Kunst frei – und sind Künstler*innen autonom?[49]

Der *Fonds* greift das Thema KI auf, um Autonomie zu hinterfragen: Wer repräsentiert und wer macht Theater bzw. steht dahinter? Fragen nach Urheberrecht und die Position der Künstler*innen sollen verhandelt werden. In der Ausschreibung geht es somit weniger um KI als ästhetisches Mittel als um die Rolle von KI als technisches Mittel. Eine Kleine Anfrage der Mitglieder des Deutschen Bundestages Anna Christmann, Erhard Grundl, Tabea Rößner und weiterer Abgeordneter der Fraktion Bündnis 90/Die Grünen im Februar 2020 erkundigte sich nach dem Thema KI als Impulsgeber im Kulturbereich. Es wurde die Frage gestellt, welche Förderungen des Bundes im Bereich Kunst und Kultur bestehen, die die Schnittstelle zwischen KI und Kunst explizit fördern und nicht an ein festes Haus gebunden sind. Die Bundesregierung verweist einzig auf das Förderprogramm AUTONOM.[50] Ein weiteres Programm auf Bundesebene ist der *Fonds Digital*

---

44 Die Bundesregierung; Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz: 12. Dialoge in der Gesellschaft führen und den politischen Handlungsrahmen weiterentwickeln. URL: https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html [19.09.2021].

45 Die Bundesregierung; Staatsministerin für Kultur und Medien (2020): AUTONOM bringt Künstliche Intelligenz auf die Bühne – Kulturstaatsministerin Grütters: »Debatte über das Verhältnis von Mensch und Maschine anregen«. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/aktuelles/autonom-bringt-kuenstliche-intelligenz-auf-die-buehne-kulturstaatsministerin-gruetters-debatte-ueber-das-verhaeltnis-von-mensch-und-maschine-anregen--1721204 [19.09.2021].

46 Fonds Darstellende Künste: Autonom. URL: https://www.fonds-daku.de/sonderprogramm-autonom/ [19.09.2021].

47 Deutscher Bundestag (Hg.) (2020b): Künstliche Intelligenz als Impulsgeber im Kulturbereich. https://dserver.bundestag.de/btd/19/171/1917115.pdf [19.09.2021]. 2.

48 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2020).

49 Fonds Darstellende Künste: Autonom.

50 Deutscher Bundestag (Hg.) (2020b). 2–6.

der KSB. Der *Fonds Digital* richtet sich an öffentlich geförderte Kultureinrichtungen. Unter anderem entstehen Projekte auf Kampnagel in Hamburg und im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt a.M. Dabei geht es explizit darum, Kultureinrichtungen dabei zu unterstützen, digitale Konzepte und Angebote zu erarbeiten.[51] Freie Gruppen werden hier nicht angesprochen. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass KI als Themenschwerpunkt in den Freien Darstellenden Künsten auf Bundesebene bisher lediglich im Rahmen des Förderprogramms AUTONOM verhandelt wird. Es wird mehr gefragt, inwiefern sich künstlerisches Arbeiten durch KI verändert, als danach, wie KI als ästhetische Ausdrucksform verwendet werden könnte. Kann ein auf zwei Jahre angelegtes Programm sowohl als Impulsgeber für und kritischer Begleiter von gesellschaftlichen Prozessen und Debatten um KI dienen bzw. auch die Erwerbsgrundlage für innovative Kulturbetriebe sowie freischaffende Künstler*innen sichern?[52] Zwar wurde die *Nationale Strategie Künstliche Intelligenz* über ihren Wirkzeitraum hinaus verlängert. Das Programm AUTONOM bleibt jedoch einschlägig und lässt so verstärkt die Frage nach nachhaltiger Wirksamkeit und Relevanz offen. Ein weiterer Aspekt, der durch die Digitalisierungsoffensive und die verstärkte Auseinandersetzung mit KI betrachtet werden muss, ist die Definition von Darstellenden Künsten und explizit die des Aufführungsmoments, der nur durch die »leibliche Ko-Präsenz«[53] hervorgebracht wird. Muss durch den Einsatz von KI und die vermehrte Digitalisierung die Definition der Darstellenden Künste überdacht werden und welche neuen Formen entstehen dadurch? Vor allem durch die Coronapandemie bedingt, werden digitale Formate in den Darstellenden Künsten gefördert, womit bestehende Definitionen ins Wanken geraten.

2.6 Kulturelles Erbe

Bereits 2003 hat die UNESCO das *Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes* ratifiziert. Deutschland trat dem Übereinkommen erst zehn Jahre später, im Jahr 2013, bei. »Musik, (Körper-)Sprache & Darstellende Kunst« wurden auf die Liste der immateriellen Kulturgüter aufgenommen. Tanz und Theater erhalten seitdem eine besondere Wertschätzung als Teil kulturellen Lebens in Deutschland.[54] Weitere Meilensteine

51 Kulturstiftung des Bundes: Kultur Digital: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/film_und_neue_medien/detail/kultur_digital.html#c197990 [25.07.2021].

52 Deutscher Bundestag (Hg.) (2020a): Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Dr. Anna Christmann, Erhard Grundl, Tabea Rößner, weiterer Abgeordneter und der Fraktion BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN – Drucksache 19/16708 – Künstliche Intelligenz als Impulsgeber im Kulturbereich: https://dserver.bundestag.de/btd/19/171/1917115.pdf [23.09.2021].

53 »Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun […] Die Zuschauer werden als Mitspieler begriffen, welche die Aufführung durch ihre Teilnahme am Spiel, d.h. ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmung, ihre Reaktion hervorbringen. Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern.« siehe Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 45.

54 Neumann, Bernd: Grußwort des Kulturstaatsministers Deutsche (2013). In: UNESCO-Kommission e. V. (Hg.): Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. Bonn. 5.

der UNESCO zum Thema kulturelles Erbe sind die Überarbeitung des *Kulturschutzgesetzes* von 2016, welche das Bewusstsein für koloniales Erbe aufnimmt,[55] und die 2008 verabschiedete *Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen*. Mit dem Beitritt Deutschlands 2013 zu der UNESCO-Konvention und der Aufnahme der Darstellenden Künste auf die Liste des immateriellen Kulturerbes erhielten diese besondere Aufmerksamkeit. Die Diskussion um kulturelles Erbe hat spätestens seit dem Aufbau und der Fertigstellung des Humboldt Forums in Berlin einen neuen Höhepunkt erreicht. Koloniales Erbe als Teil des deutschen kulturellen Erbes sowie der Umgang damit erlangten mehr Interesse und wurden gleichzeitig der Kritik ausgesetzt. Die Frage nach demokratischer Erinnerungskultur wird gestellt.[56] Das Goethe-Institut fragt ebenfalls, was Kulturerbe eigentlich sei, wem es gehöre und wann und wie die Idee entstanden ist, welche Funktion und Probleme damit einhergingen und ob auch negative Kapitel der Geschichte als Kulturerbe betrachtet werden würden. Kulturelles Erbe verpflichtet und bewahrt, es könne kulturelle Vielfalt schützen und zur Völkerverständigung beitragen. Gleichzeitig sei kulturelles Erbe kein universelles Gut, sondern meist gäbe es konkrete Eigentümer*innen. Bei immateriellen Kulturgütern sei diese Zuordnung schwerer. Kulturerbe erfüllt mehrere Funktionen, unter anderem wird es als Lernort verstanden und es gibt auch einen wirtschaftlichen Aspekt zur Ankurbelung des Tourismus.[57] Die BKM widmet dem Thema kulturelles Erbe einen eigenen Schwerpunkt unter dem Titel *Erinnern und Gedenken*. Dazu gehören die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, kulturelles Erbe der Deutschen im östlichen Europa, die Aufarbeitung der SED-Diktatur seit der Wiedervereinigung und nun auch deutsche Kolonialvergangenheit.[58] Die Wichtigkeit des Umgangs mit dem kulturellen Erbe wird auf Bundesebene folgendermaßen begründet:

> Unser kulturelles Erbe ist uns durch vorherige Generationen anvertraut. Es prägt das Selbstverständnis der heutigen und auch der kommenden Generationen. Damit Deutschlands kulturelles Erbe für die Nachwelt erhalten bleibt, bedarf es der Wertschätzung und Fürsorge.[59]

Gerade bezogen auf die Prägung des Selbstverständnisses müssen auch Teile der Geschichte betrachtet werden, die aus heutiger Sicht problematisch zu bewertendes Erbe beinhalten.

---

55 Deutsche UNESCO-Kommission 2016: Neues Kulturgutschutzgesetz berücksichtigt UNESCO-Vorgaben Zustimmung durch Bundesrat. Meldungen vom 08. Juli 2016. URL: https://www.unesco.de/kultur-und-natur/kulturgutschutz/neues-kulturgutschutzgesetz-beruecksichtigt-unesco-vorgabe [10.09.2021].

56 Terkessidis, Mark (2019): Wessen Erinnerung zählt? Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute. Hamburg. 64.

57 Berghausen, Nadine (2018): Kulturerbe. Wie es entsteht und was es bedeutet. https://www.goethe.de/de/kul/ges/eu2/erb/21331573.html [10.09.2021].

58 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2020): Erinnern und Gedenken. Orte der Demokratiegeschichte. In: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin. 81–109.

59 Ebd. 7.

Das Verständnis von kulturellem Erbe hat sich in den letzten Jahren immer wieder verändert und wurde neu definiert bzw. weitere Themen aufgegriffen. Kolonialismus als Teil des deutschen kulturellen Erbes wurde im Koalitionsvertrag von 2018 erstmals zum Schwerpunkt. So wird zum einen über immaterielles und materielles Erbe vor allem in Museen und Archiven und dessen Aufarbeitung als Beitrag zu »unserer« Identität gesprochen. Zum anderen soll die Beschäftigung mit Kolonialismus in der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik ausgebaut werden.[60] Das Goethe-Institut als Akteur der Auswärtigen Kulturpolitik hat dem Themenkomplex um koloniales Erbe eine eigene Webseite gewidmet.[61] Beim Theatertreffen 2018 wurde im Programmpunkt *Unlearning History*, angelehnt an Gayatri Chakravorty Spivaks »unlearning«[62], die Frage gestellt, welches Theater wie und von wem erzählt wird. Wenn sich Akteur*innen der Kulturpolitik und der Darstellenden Künste mit Erbe auseinandersetzen, muss die Frage verfolgt werden, welche Erzählung und welches Verständnis der Auseinandersetzung zugrunde liegen. Welche Darstellenden Künste werden als Teil des kulturellen Erbes, das es zu bewahren gilt, bewertet? Wird eine vielfältige Gesellschaft bedacht oder was ist mit »deutschem« Tanz und Theater als Erbe gemeint? Welche Darstellenden Künste werden als schützenswert anerkannt? Gibt es in einer globalisierten Welt das »eine« kulturelle Erbe der Nationen? Wer sind Entscheidungsträger*innen, die bestimmen, was als kulturelles Erbe deklariert wird? Wie kann eine demokratische Erinnerungskultur geschaffen werden?

2011 wurde durch die KSB der *Tanzfonds Erbe* ins Leben gerufen, wodurch sich die Aufmerksamkeit für kulturelles Erbe steigerte. Insgesamt bestand der *Tanzfonds Erbe* für acht Jahre. Diehl+Ritter übernahm die Projektträgerschaft als Folgeprojekt von *Tanzplan Deutschland*.[63] Es wurden Produktionen gefördert, die sich mit dem kulturellen Erbe Tanz in Deutschland auseinandersetzten. Dabei ging es nicht darum, einen allgemeinen Kanon des kulturellen Erbes Tanz festzulegen, sondern den Antragstellenden selbst die Auswahl zu ermöglichen und zu begründen, welche Tanzform als kulturelles Erbe gewertet werden sollte.[64] Gleichzeitig stellt sich in den Förderprogrammen die Frage, wer die Gruppen und Personen sind, die Zugang haben und somit Tanz als kulturelles Erbe formulieren und Erinnerung schaffen. Gefördert wurden sowohl Tanzproduktionen, Rekonstruktionen und Neuinterpretationen, Lecture Performances, Ausstellungen, Installationen, Film- oder Onlineprojekte sowie Gastspiele.[65] Tanz konnte als Ausdrucksform genutzt werden, aber auch andere Präsentationsmöglichkeiten wie z.B. Ausstellungsformate konnten sich dem Thema Tanz als Erbe widmen. Der *Tanzfonds*

60 CDU, CSU und SPD (2018): Ein neuer Aufbruch für Europa – Eine neue Dynamik für Deutschland – ein neuer Zusammenhalt für unser Land: Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD. 19. Legislaturperiode. 154, 167–170.

61 Goethe-Institut: Latitude. Machtverhältnisse umdenken – für eine entkolonialisierte und antirassistische Welt. URL: https://www.goethe.de/prj/lat/de/udt.html [11.10.2021].

62 Spivak, Gayatri Chakravorty (2017): What Time is it on the Clock of the World? URL: https://time-issues.org/spivak-what-time-is-it-on-the-clock-of-the-world/ [09.10.2021].

63 Tanzfonds.de: Tanzfonds Erbe. URL: https://tanzfonds.de/ [26.09.2021].

64 Tanzfonds.de: Über uns. URL: https://tanzfonds.de/ueber-uns/ [26.09.2021].

65 Kulturstiftung des Bundes: Programme und Projekt. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/tanzfonds_erbe.html [16.07.2021].

Erbe gehört zu den wenigen Projekten, die sich explizit mit der Darstellungsform Tanz auseinandersetzen und der keine Begründung benötigt, sich dieses Darstellungsmittels zu bedienen. Ansonsten erhält kulturelles Erbe in den Freien Darstellenden Künsten bisher wenig Aufmerksamkeit. Lediglich in den Förderbereichen Tanz wird das Thema aufgegriffen. Zwar sehen die verschiedenen Förderer kulturelles Erbe als ein Thema, gesonderte Ausschreibungen gibt es jedoch nicht. Gerade in den Darstellenden Künsten, in welchen Aufführungen als flüchtige Momente beschrieben werden, stellt sich die Frage, inwiefern der flüchtige Moment vererbt werden kann oder ob nicht das Merkmal der Darstellenden Künste, die Unwiederholbarkeit, überlieferbar ist bzw. was überhaupt überliefert wird? Diskrepanzen, die sich bei der Vereinheitlichung bzw. allgemein gültigen Ansätzen im Kulturbereich ergeben, müssen immer hinterfragen: Wer definiert in diesem Moment Kultur oder kulturelles Erbe? Wie wird mit negativem und positivem Kulturerbe umgegangen? Können durch die Festschreibung von »Erbe« als etwas zu Bewahrendes eventuell Strukturen, die es zu verändern gilt, aufrechterhalten werden? Wie flexibel ist der Begriff Erbe? Und welche Teile werden ausgelassen, gehen verloren, wenn wir kulturelles Erbe benennen: »knowledge is made by oblivion, and, to purchase a clear and warrantable body of truth, we must forget and part with much we know.«[66] Abschließende Fragen sind: Kann kulturelles Erbe überhaupt übertragen [werden]oder muss sich der stattfindenden Auswahl bewusster gemacht werden? Und von was wird eigentlich bei Kulturerbe gesprochen, wenn sich allein in den Sprachen Französisch, Englisch und Deutsch, alles drei Kolonialsprachen, das mit Kulturerbe, Heritage und Patrimonie Bezeichnete unterscheiden? Wer bestimmt hier die Deutung?[67]

2.7 Partnerschaften: Gastspielförderung, Koproduktionen und Kooperationen

Seitens der Förderinstitutionen bestehen verschiedene Förderungen für Partnerschaften, die sich in Gastspiele, Koproduktionen und Kooperationen aufteilen lassen. Dabei können diese Partnerschaften sowohl national als auch international stattfinden.[68] Bereits 2007 hatte die Enquete-Kommission der KSB die Empfehlung ausgesprochen, dass nationale Gastspiele gefördert werden sollten.[69] Das NPN fördert sowohl nationale als auch internationale Gastspiele und geht somit auf die Forderung der Enquete-Kommission ein. Antragstellende sind die jeweiligen Gastgebenden, die als Veranstaltende auftreten und Gruppen einladen. Es ist nicht möglich, sich selbst als Gastspielgruppe die Orte auszuwählen. Die Gastspiele dürfen nicht in den Bundesländern stattfinden, in welchen die Produktionen erarbeitet wurden bzw. die Premiere

66 Browne, Sir Thomas (1968): Selected Writings. In: Keynes, Sir Geoffrey (Hg.): Selected Writings. London. 227.

67 Swenson, Astrid (2007): »Heritage«, »Patrimoine« und »Kulturerbe«: Eine vergleichende historische Semantik. In: Hemme, Dorothee/Tauschek, Markus/Bendix, Regina (Hg.): Prädikat »HERITAGE«. Wertschöpfung aus kulturellen Ressourcen. Berlin. 53–74.

68 Bereits im Abschnitt Internationale Orientierung wird auf die Bedürfnisse von internationalen Partnerschaften eingegangen, sodass in diesem Abschnitt ein anderer Fokus gesetzt wird und nationale Partnerschaften in den Vordergrund rücken.

69 Deutscher Bundestag (Hg.) (2007).

stattgefunden hat.[70] Gastspielförderungen innerhalb eines Bundeslandes müssten die Landesförderprogramme übernehmen. In der Koproduktionsförderung *Tanz* des NPN werden Koproduktionen gefördert, bei welchen die Partner*innen in unterschiedlichen Bundesländern sitzen oder Partner*innen aus dem Ausland involviert sind. Dabei muss mindestens ein*e Partner*in ein fester Veranstaltungsort, Produktionshaus oder Festival sein.[71] Der *Tanzland-Fonds*, durch die KSB initiiert und in der Trägerschaft vom DTD, fördert Gastspiele in Form von Partnerschaften zwischen freien Gruppen, INTHEGA-Häusern und Ensembles von Stadt- und Staatstheatern. Ziel ist die Sichtbarmachung des Tanzes auch außerhalb der etablierten Zentren.[72] Der bis 2014 bestehende *Tanzfonds Partner* legte einen Fokus auf die Zusammenarbeit zwischen Tanzinstitutionen und Schulen. Außerdem wurden Gastspiele der verschiedenen Projekte gefördert, um einen Austausch zu ermöglichen.[73] Mit dem *TANZPAKT Stadt-Land-Bund*, einem Programm vom DTD (kulturpolitischer Prozess) und Diehl+Ritter (Konzeption und Durchführung), haben Kommunen, Länder und Bund in einem intensiven Austausch ein Programm entworfen, das als Teilprogramm über den internationalen Schwerpunkt hinaus »Exzellenzförderung für die Erarbeitung und Durchführung kooperativer Tanzentwicklungskonzepte« betreibt.[74] Es sollen nachhaltige Synergieeffekte gestärkt werden, indem Expert*innen aus der Tanzszene in Exzellenz führenden Kooperationen beratend tätig werden. Städtische, regionale und bundesweite Kooperationen werden gefördert. Ein besonderes Merkmal liegt abermals auf tanzfernen Regionen.[75] Im Programm *Doppelpass* der KSB werden Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern für Produktionen und Gastspiele gefördert. Die verschiedenen Arbeitsweisen sollen sich dabei unterstützen und zu neuen Formen der Zusammenarbeit anregen. Die Art des Förderprogramms hat sich weiterentwickelt, sodass es bis zum Jahr 2021 erweiterte Netzwerkkooperationen gab, d.h., dass zur freien Gruppe und dem festen Haus noch ein weiteres Partnerhaus dazukommt. In den Produktionshäusern wurde jeweils eine Produktion erarbeitet, die anschließend ausgetauscht wird, wodurch sich der Neuproduktionsdruck mindert.[76] In allen hier genannten Programmen kooperieren freie Gruppen mit festen Häusern bzw. mit Schulen. Das kann daran liegen, dass diese Arten der Partnerschaften die Strukturen der meist besser ausgestatteten Häuser usw. nutzen können, wodurch freischaffenden

70 Joint Adventures: Gastspielförderung Theater. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/gastspiele-theater [02.08.2021].

71 Joint Adventures: Koproduktionsförderung Tanz. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/koproduktionen-tanz/ [02.08.2021].

72 Tanzland: Die Tanzland-Gastspielwerkstatt II als Online-Format. URL: www.tanzland.org/home/) [15.09.2021].

73 Bundesverband Freie Darstellende Künste: Publikationen. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/service/publikationen/newsletter/listid-1/mailid-120-.html [15.09.2021].

74 Tanzpakt Stadt Land Bund: Was ist Tanzpakt? URL: www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/was-ist-tanzpakt/ [19.09.2021].

75 Tanzpakt Stadt Land Bund: Förderschwerpunkte. URL: www.tanzpakt.de/antragstellung/foerderschwerpunkte/ [04.10.2021].

76 Kulturstiftung des Bundes: Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/doppelpass_fonds_fuer_kooperationen_im_theater.html [01.10.2021].

Gruppen andere Arbeitsbedingungen ermöglicht werden und feste Häuser Einblicke in Arbeitsweisen freier Gruppen erhalten. Partnerschaften zwischen freien Gruppen tauchen in keinem der Programme explizit auf. Somit wird der Austausch zwischen freischaffenden Gruppen nicht ermöglicht. Die unterschiedlichen Arten der Partnerschaften haben verschiedene Vorteile. Gastspiele ermöglichen, dass Produktionen häufiger gespielt werden können und somit ein größeres Publikum erreicht wird. Gerade in den Freien Darstellenden Künsten geraten Gruppen immer wieder unter Druck, neu produzieren zu müssen, um dem Publikum vor Ort gerecht zu werden und etwas anzubieten. Antragstellung, Aufführungen und Proben stehen oft nicht in Relation zueinander. Mit Gastspielen können Produktionen noch flächendeckender und -übergreifender vermarktet werden. Bei partnerschaftlichen Kooperationen bzw. Koproduktionen können etablierte Strukturen genutzt werden und Austausch stattfinden. Eine Vernetzung innerhalb von Bundesländern ist nicht vorgesehen bzw. obliegt den Förderern auf Landesebene und sollte in deren Hoheit bleiben. Die Aufgabe des Bundes sind die übergreifenden Tätigkeiten zwischen Bundesländern, aber auch Austausch auf nationaler Ebene. Vorteile von Kooperationen, Koproduktionen und Gastspielen innerhalb Deutschlands sind sowohl Nutzung der Strukturen als auch mehr Nachhaltigkeit, wenn Produktionen über einen längeren Zeitraum an verschiedenen Orten gezeigt werden können. Ein nächster Schritt könnte die Stärkung der Förderung von Wiederaufnahmen sein, um länger anhaltende Strukturen zu schaffen und die Möglichkeit der Weiterentwicklung zu bieten, ohne jeweils von vorne beginnen zu müssen.

2.8 Coronapandemie: NEUSTART KULTUR

Im Sommer 2020 wurde das größte Konjunkturpaket im Bereich Kultur in der Geschichte der Bundesrepublik mit dem Programm NEUSTART KULTUR als Reaktion auf die Folgen der Coronapandemie ins Leben gerufen. Die Bundesregierung stellte eine Milliarde Euro zur Verfügung, um einen Neustart der Kultur nach den Ausfällen durch den Lockdown zu ermöglichen. Dies entspricht der Hälfte des üblichen Jahreshaushaltes für Kultur der Bundesregierung.[77] Schwerpunkt bei NEUSTART KULTUR war zum einen der Neustart von allen Kunst- und Kulturbereichen, zum anderen die Sicherung der kulturellen Infrastruktur Deutschlands sowie der Erhalt und die Neugründung von Beschäftigungs- und Erwerbsmöglichkeiten für Künstler*innen.[78] Dazu gehörten folgende Maßnahmen:

- Pandemiebedingte Investitionen in Kultureinrichtungen (250 Mio. €)
- Erhaltung und Stärkung der Kulturinfrastruktur und Nothilfen (480 Mio. €)
- Förderung alternativer, auch digitaler Angebote (150 Mio. €)

77 Die Bundesregierung (2021b): Aus Regierungskreisen. Der Podcast der Bundesregierung. Monika Grütters zur Situation der Kultur. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/gruetters-podcast-1845016. Minute 6:28 und 9.45 [01.08.2021].

78 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2020): Das 1-Milliarde-Rettungs- und-Zukunftspaket für Kultur und Medien. In: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin. 15.

- Unterstützung bundesgeförderter Kultureinrichtungen und -projekte (100 Mio. €)
- Hilfen für den privaten Rundfunk (20 Mio. €).

Hinzu kamen im Oktober 2020 Mittel für coronagerechte Um- und Aufrüstung von raumlufttechnischen Anlagen in öffentlichen Gebäuden und Versammlungsstätten vonseiten des BMWi (500 Mio. €, Zeitraum 2021-2024).[79] Die Vergabe der für NEUSTART KULTUR zur Verfügung gestellten Mittel erfolgt nicht durch die BKM, sondern – wie vom Deutschen Kulturrat gefordert – durch die bundesgeförderten Kulturfonds, Verbände etc. Hintergrund dieser Idee war es, bereits im Entwicklungsprozess der Förderprogramme potenziell Geförderte und deren Bedürfnisse zu hören und ihre Forderungen einzubringen. Zusätzlich bedeuteten eine Milliarde Euro auch einen großen verwaltungstechnischen Aufwand, der schneller Lösungsansätze bedurfte und nur im Einbezug von auf Bundesebene fungierenden Fonds etc. möglich war.[80] Im Februar 2021 kam es zur Fortführung von NEUSTART KULTUR mit einer weiteren Milliarde Euro. Laut Holger Bergmann, Geschäftsführer des *Fonds*, wurden in der zweiten Phase von NEUSTART KULTUR die Programme vermehrt auch, zumindest im Bereich der Darstellenden Künste, mit den Ländern abgestimmt. Schwerpunkte des zweiten NEUSTART-KULTUR-Pakets sind folgende:

- Mehrbedarfe pandemiebedingter Investitionen (100 Mio. €)
- Erhalt und Stärkung von Kulturproduktion und -vermittlung (800 Mio. €)
- Einnahmeausfälle bundesgeförderter Kultureinrichtungen (100 Mio. €).[81]
- Im Bereich der Freien Darstellenden Künste übernahmen beispielhaft folgende Einrichtungen die Verwaltung und Durchführung der zur Verfügung gestellten Gelder: *Fonds*, Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen, DTD, Diehl+Ritter und NPN. Besondere Programme waren außerhalb der Sparten zusätzlich: Überbrückungshilfe, November- und Dezemberhilfen, Neustart für Soloselbstständige, Überbrückungshilfe II + III und der Sonderfonds für Kulturveranstaltungen. Benachteiligt bzw. durch das Raster gefallen waren in der ersten Auflage von NEUSTART KULTUR Soloselbstständige. Bei den Coronahilfen wird explizit auf die besondere Rolle von Soloselbstständigen in den Darstellenden Künsten hingewiesen.[82] Der *Fonds* entwickelte unter der Überschrift *#TakeThat* elf Programme innerhalb von NEUSTART KULTUR:
- Sechs genrespezifische Programme innerhalb von *#TakeAction* (Förderungen von Produktionszeiträumen für Künstler*innen)

79 Die Bundesregierung (2021a): Milliardenhilfe für Kultur und Medien. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/neustart-kultur-startet-1841780 [25.07.2021].

80 Zimmermann, Olaf (2020): Neustart Kultur. Ein guter Anfang ist gemacht. In: Kulturpolitische Mitteilung 2020 (III). 16–17.

81 Bundesbeauftragte für Kultur und Medien (2021): Zwischenbilanz NEUSTART KULTUR. URL: https://www.staedtetag.de/files/nrw/docs/Dezernat-3/2021/zwischenbilanz-neustart-kultur-2021.pdf [01.10.2021]

82 Bundesministerium für Wirtschaft und Energie: Neustarthilfe. https://www.ueberbrueckungshilfe-unternehmen.de/UBH/Redaktion/DE/Artikel/neustarthilfe.html [01.08.2021].

- *#TakePlace* (Förderung von Strukturvorhaben für Produktionsorte und Festivals)
- *#TakeNote* (Förderung von Wissenstransfer und Kooperationsvorhaben für Produktionsorte, Netzwerke und Festivals)
- *#TakePart* (Förderung von Audience-Development-Vorhaben für Institutionen und Künstler*innen)
- *#TakeCare* (Förderung von Recherchevorhaben für Künstler*innen)
- *#TakeCare*-Residenzen (Residenzförderung von Recherchevorhaben für Künstler*innen).[83]

Nach der Weiterführung von NEUSTART KULTUR baute der *Fonds* das pandemiebedingte Förderprogramm weiter aus:

- *#TakeHeart* (Rechercheförderung, Residenzförderung, Prozessförderung (zur Erarbeitung künstlerischer Produktionen), Wiederaufnahmeförderung, Netzwerk- und Strukturförderung, Konzeptionsförderung.[84] Digitale Formate gelangen mehr in den Vordergrund. Auch Wiederaufnahmeförderungen sind ein neuer Bestandteil der Kulturförderung, der bisher nur geringe Aufmerksamkeit hatte.

Die KSB fördert im Programm *Reload* sechsmonatige Stipendien. Es richtet sich explizit an Freie Gruppen der Darstellenden Künste und zeitgenössischer Musik, die sich mit den Folgen der Coronakrise für die eigene Praxis auseinandersetzen.[85] Dabei geht es sowohl um die Hinterfragung der durch die Coronakrise veränderten Form der Zusammenarbeit als auch um die Erforschung von neuen Präsentationsformen. Insgesamt wurden 2020 insgesamt 230 Stipendien vergeben.[86] Der DTD übernahm ebenfalls die Vermittlung von NEUSTART-KULTUR-Mitteln und setzte folgende Programme um:

- tanz digital
- DIS-TANZEN unterteilt in DIS-TANZ-SOLO und DIS-TANZ-IMPULS

In *tanz digital* werden mediale und technische Auseinandersetzung und Präsentationsformen erforscht. *DIS-TANZ* richtet sich in *DIS-TANZ-SOLO* an Soloselbstständige Tanzschaffende. Bei *DIS-TANZ-IMPULS* handelt es sich um eine Impulsförderung für Tanzschulen und Tanzpädagogik.[87] Mit *DIS-TANZ-SOLO* wird somit eine Förderlinie ermöglicht, die sich an die wohl benachteiligteste Gruppe in den Darstellenden Künste richtet, sie stellt somit eine Einzigartigkeit dar, die in vorherigen Förderprogrammen bisher nicht bestand. Hinzu kommen ebenfalls unter Begleitung vom DTD in Zusammenarbeit mit Diehl+Ritter bzw. NPN folgende Ausschreibungen: Als Teilprogramm

83 Fonds Darstellende Künste: #TakeThat. URL: https://www.fonds-daku.de/takethat/ [04.10.2021].

84 Fonds Darstellende Künste: #TakeHeart. URL: https://www.fonds-daku.de/takeheart/ [04.10.2021].

85 Die Bundesregierung: Neustart Kultur. Theater. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/theater-1774286 [04.10.2021].

86 Kulturstiftung des Bundes: Reload. Stipendien für Freie Gruppen. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/reload_stipendien_startseite.html [04.10.2021].

87 DTD: Project. URL: https://www.dachverband-tanz.danceinfo.de/projects/ [12.07.2021].

von *TANZPAKT Stadt-Land-Bund* wurde die Förderlinie *TANZPAKT RECONNECT* ausgeschrieben. Es wurden erleichterte Antragsbedingungen beschlossen und es ging um den Erhalt und die Stärkung von durch die Pandemie geschwächten Strukturen im Bereich Tanz. Joint Adventures im Rahmen des NPN fördert im Sonderprogramm *Stepping Out* neue Arbeits- bzw. Präsentationsweisen. Dabei geht es um die Erschließung von analogen und digitalen Räumen.[88] Eine weitere Besonderheit in den NEUSTART-KULTUR-Förderprogrammen ist der Kultursommer 2021, der durch die Kulturstiftung des Bundes ausgeschrieben wurde. Antragstellende waren kreisfreie Städte und Landkreise und nicht Künstler*innen bzw. Kulturinstitutionen. Dabei ging es explizit um Open-Air-Veranstaltungen mit freischaffenden Künstler*innen, um vom digitalen wieder in den analogen Raum zurückzukehren und das kulturelle Leben in den Städten erneut sichtbar zu machen.[89] In diesem Programm wurden somit Städte vom Bund unterstützt, um gleichzeitig freischaffende Kunstschaffende zu stärken. Deutlich wird in den neuen Programmen der Bundesregierung zum Erhalt und Wiederaufbau der Kultur, dass sich die bisherigen Angebote verändert und der Situation angepasst haben. Neue Ansätze der Kulturförderung auf Bundesebene werden verfolgt, die bisher wenig Raum hatten. Es steht zum einen mehr Geld zur Verfügung, zum anderen werden nicht spezifische Themen gefördert, sondern Strukturen. Auch Digitalität erhält einen verstärkten Einzug in die Programme. Schwierigkeiten bzw. wenig Beachtung erhielten lange Zeit internationale Projekte. Sowohl konnten begonnene Projekte nicht weitergeführt werden und ein internationaler Austausch nicht stattfinden.

Ein hervorzuhebender Aspekt ist die gelungene Absprache für das Konjunkturpaket zwischen den Akteur*innen (Verbände, *Fonds* etc.). Der Einbezug von Ländern und Kommunen wurde jedoch vernachlässigt. Der Bund hat eine bedeutende und dominierende Rolle in der Kulturförderung eingenommen.

Die Frage ist nur, was danach passiert. Wo sollen Länder und Kommunen in Zukunft das Geld hernehmen, das derzeit durch die Coronahilfen des Bundes ausgezahlt wird? Wie können ohne die Hilfe des Bundes weiterhin die Strukturen, Kooperationsmöglichkeiten, Stipendiat*innenprogramme etc. aufrechterhalten werden? Wie sieht es mit den Räumen der Digitalität aus? Und wie verändern sich die Darstellungsformate durch diese neuen Räume? Bleibt noch Geld zum Produzieren oder fließt es ausschließlich in die Erhaltung von Strukturen? Wie nachhaltig sind die neuen Förderprogramme und -strukturen?

Es wird deutlich, dass sich durch die Coronapandemie die Förderlandschaft verändert hat. Kultur als Gemeinschaftserlebnis hat sich neu aufgestellt. Erlangt kulturelle Teilhabe wie im Grundgesetz als auch in den UN-Konventionen festgehalten eine neue Aufmerksamkeit? Wolfgang Schneider nennt drei Prämissen für kulturpolitische Perspektiven, die diese Aufmerksamkeit verstärken könnten:

---

88 DTD: Hilfsprogramm Tanz. URL: https://www.dis-tanzen.de/ueber/hilfsprogramm-tanz [25.07.2021].

89 Kulturstiftung des Bundes: Kultursommer 2021. Mit Kunst und Kultur zurück in die Städte. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/kultursommer_2021.html [02.08.2021].

1. Existenzsicherung: Beispiel NEUSTART KULTUR
2. Verstärkte Kulturentwicklungsplanung: Was wollen wir mit Kultur? Muss Kultur nicht verstärkt aus der Gesellschaft entstehen?
3. Die Förderung von Kultur beruht nicht auf Freiwilligkeit, Freiwilligkeit liegt in der Entscheidung, wer gefördert wird. Kultur muss sich weiter aufstellen, damit sie mehr Relevanz für jede*n Einzelne*n erhält.

Es wird deutlich, um mit Luna Jurados (stellvertretende Geschäftsführerin, Kulturzentrum Faust in Hannover-Linden) Worten zu sprechen: »Kultur braucht eine Lobby«.[90]

3. Vereine, Organisationen, Verbände und Unternehmen der Bundesförderung

In diesem Abschnitt werden exemplarisch ausgewählte Institutionen und Organisationen, welche große Teile ihres Fördervolumens über Bundesmittel (BKM, Auswärtiges Amt und weitere Bundesministerien) bestreiten, betrachtet. Neben dem Goethe-Institut und der KSB werden Diehl+Ritter, NPN/Joint Adventures und der DTD untersucht. In erster Linie wird analysiert, welche thematischen Schwerpunkte die Institutionen setzen, wie diese festgelegt und innerhalb der Auswahlprozesse umgesetzt werden und welche Rolle die Kommunikation mit dem Bund spielt. Es wird sich zeigen, dass die verschiedenen Akteur*innen ganz unterschiedliche Schwerpunkte setzen und mit vielfältigen Strategien arbeiten, um in den Kulturszenen Bundesmittel einzuwerben und dies zu begründen. Auffallend ist die Bedeutung einzelner Personen für die Initiierung von Projekt- und Förderideen und der immense Einfluss der Jury für die Umsetzung.

Dabei stellt sich nicht nur die Frage nach der Bedeutung der Jury und deren Zusammensetzung, sondern auch, wie transparent sich die Themenfindung des Bundes gestaltet, wer hier eingebunden ist und wer von den thematischen Schwerpunkten und den hier entstehenden Fördermöglichkeiten erfährt. Die Ausgangsbedingung, die das Grundgesetz mit Artikel 30 (»Die Ausübung der staatlichen Befugnisse und die Erfüllung der staatlichen Aufgaben ist Sache der Länder«) und Artikel 33 (»Die Pflege der Beziehungen zu auswärtigen Staaten ist Sache des Bundes«) für die inländische und auswärtige Kulturpolitik schafft, verortet die Bundesförderung in einem Spannungsfeld zwischen Bund, Ländern, Gemeinden und Kommunen, in welchem die jeweiligen Akteur*innen mit- bzw. bisweilen auch gegeneinander Einfluss, Informationen, Zuständigkeiten, aber auch Finanzen und andere Mittel aus- und verhandeln müssen.

3.1 Goethe-Institut

Die Themenfindung des Goethe-Instituts wird maßgeblich über dessen besondere Struktur und Arbeitsweise geprägt. Das Goethe-Institut ist als Mittlerorganisation ein zunächst vom Bund unabhängiger Verein, der jedoch einen Rahmenvertrag mit der

90 Aus der Veranstaltung: Brennglas Corona: Kultur ist Systemrelevant vom 19. Januar 2021. Ein Gespräch mit Julia Wille, Dr. Daniel Gardemin, Prof. Dr. Wolfang Schneider und Luna Jurado.

Bundesrepublik (vertreten durch das Auswärtige Amt) abgeschlossen hat und zu großen Teilen von öffentlichen Mitteln des Bundes gefördert wird.[91] Zu den ordentlichen Mitgliedern gehören neben den Mitgliedern kraft Amtes und den außerordentlichen Mitgliedern (Vertreter*innen der Fraktionen im Bundestag, Länder) und Gästen (Vertreter*innen des Auswärtigen Amts und Bundesfinanzministerium) »Persönlichkeiten des kulturellen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens der Bundesrepublik Deutschland. In den halbjährlich stattfindenden Mitgliederversammlungen beraten sie konzeptionelle Fragen zur Arbeit des Goethe-Instituts.«[92] Neben diesen Persönlichkeiten des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens, zu denen unter anderem die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun, der Dramaturg und Festivalmacher Matthias Lilienthal und die Kuratorin Koyo Kouoh gehören, lässt sich der Verein in seiner Arbeit in Beiräten von Expert*innen inspirieren bzw. stellt neue Schwerpunktsetzungen hier vor: »Aufgabe der Beiräte ist es, das Goethe-Institut in Grundsatzfragen und bei einzelnen Projekten fachlich zu beraten.«[93] Mit Blick auf die Namensliste des Beirats Tanz und Theater wird eine gewisse berufliche Vielseitigkeit sichtbar, es finden sich dort Journalist*innen, Festivalleiter*innen, Intendant*innen, Autor*innen, Geschäftsführer*innen aus den Freien und den klassischen Kontexten von Theater und Tanz:

- Sonja Anders, Intendantin des Schauspiel Hannover
- Till Briegleb, Freier Autor u.a. »Süddeutsche Zeitung«, »Theater heute« »Art«, Hamburg
- Barbara Burckhardt, Theaterkritikerin und Redakteurin der Zeitschrift »Theater heute«, Berlin
- Meike Fechner, Geschäftsführerin der ASSITEJ Deutschland, Frankfurt a.M.
- Stefan Hilterhaus, Leiter des PACT Zollverein, Essen
- Florian Malzacher, Kurator und Autor, Berlin
- Marc Schäfers, Verlagsleiter schaefersphilippen, Köln
- Katja Spiess, Leiterin des Figurentheaterzentrums FITZ in Stuttgart und des Internationalen Figurentheaterfestivals IMAGINALE und Redaktionsmitglied der Zeitschrift »double«, Stuttgart
- Kay Voges, Regisseur und Intendant des Wiener Volkstheaters
- Christiane Winter, Leiterin des Festivals TANZtheater INTERNATIONAL, Hannover
- Vertretung der Bundesregierung
- VLR Petra Drexler, Auswärtiges Amt, Leiterin Referat 606, Berlin
- Vertretung des Präsidiums
- Mikko Fritze, Institutsleiter Goethe-Institut Amsterdam

91 Goethe-Institut: Organisation. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/org.html [06.07.2021].

92 Goethe-Institut: Gremien. Präsidium, Mitglieder-Versammlung und Beirat. URL: https://www.goethe.de/de/uun/org/gre.html [04.07.2021].

93 Ebd. [04.07.2021].

Im Gespräch mit Meike Fechner, Geschäftsführerin der ASSITEJ Deutschland, Frankfurt a.M., die seit vier Jahren Mitglied im Beirat[94] Theater und Tanz des Goethe-Instituts ist, wurde deutlich, dass neue Schwerpunktsetzungen präsentiert werden, es Möglichkeiten zu Aussprache und Nachfragen gibt, allerdings das Potenzial nicht gänzlich ausgeschöpft wird.[95] Obwohl sie in verschiedene Projekte eingebunden werden, ihre Kontakte weiterempfehlen und nach ihrer Expertise immer wieder punktuell gefragt werden, könnten diese, so Fechners Eindruck, noch gezielter und breiter eingesetzt werden. Die Fachexpertisen könnten für mehr Personen und Organisationen zugänglich gemacht und den verschiedenen Goethe-Instituten in den verschiedenen Ländern zur Verfügung gestellt werden. Fechner hebt hervor, dass auch das Theater für junges Publikum seit Jahren im Beirat vertreten ist – ein Bereich, der in zu wenigen Gremien mitgedacht sei. Ein*e Vertreter*in aus den eigenen Bereichen als Teil des Beirats helfe Themen zu setzen und diesen einen Fokus zu geben. Der Beirat hat zusätzlich noch die Möglichkeit, Förderprogramme zu befürworten, wenn es Bedarf gibt. Auf die Themenfindung hätten sie jedoch keinen Einfluss. Das Goethe-Institut setzt Schwerpunktthemen, die in die verschiedenen Bereiche hineingetragen werden, dann stellt der Bereich Tanz und Theater Überlegungen an, wie die Themen behandelt werden. Dabei werde angenommen, dass sich die Darstellenden Künste für alle gesellschaftlichen Themen anbieten und es somit keine Begründung benötige.

Fechner ist zusätzlich als Vertreterin des Beirats Jurymitglied beim *Internationalen Koproduktionsfonds*. Durch den Wunsch des Goethe-Instituts, auch in der Jury jemanden aus dem Beirat beteiligt zu haben, wird deutlich, dass auch Einfluss durch Mitbestimmung ermöglicht werden kann. Im *Koproduktionsfonds* wird laut Fechner erkenntlich, wieso sich die Darstellenden Künste als Kunstform anbieten. Die Darstellende Künste seien eine offene und interdisziplinäre Kunstform, die mit Communitys vor Ort arbeitet, sich zum Touren nutzen lässt und innerhalb derer eine direkte Interaktion mit dem Publikum stattfindet.

Schlussendlich stellt sich für Fechner die Frage, welchen Zweck der Beirat erfüllen kann und inwiefern die jeweiligen Expertisen noch mehr in ihrem Potenzial genutzt werden können. Fechner spricht sich zudem für noch mehr Diversität in der Beiratszusammenstellung aus und – falls möglich – für mindestens zwei Mal jährlich stattfindende Treffen, damit der Beirat als Kollektiv agieren kann und nicht als Kreis aus Einzelnen.

Die vielleicht bisweilen zurückhaltend wirkende Einbeziehung der Beiräte erklärt sich in einem Gespräch mit der stellvertretenden Bereichsleiterin für Tanz und Theater Susanne Traub und deutet einmal mehr auf die besondere Rolle des Goethe-Instituts als Mittlerorganisation hin.

Im Gespräch mit Susanne Traub, Stellvertretende Bereichsleiterin Tanz und Theater, wurde deutlich, dass das »Mitteln« – nicht nur ein Ver-, sondern auch Über- und Ermit-

94 Grundsätzlich wird der Beirat durch den*die* Präsident*in auf Grundlage der Vorschläge aus den Bereichen berufen. Das Amt ist auf drei Jahre angelegt und eine Wiederberufung ist höchstens für zwei Perioden möglich. Der Beirat tagt einmal im Jahr, was Fechner auch damit begründet, dass es eher um den Austausch gehe als um Einfluss. Der Austausch sei sehr wertvoll, damit Expertisen genutzt würden.

95 Das Gespräch fand am 1. Juli 2021 via Zoom statt.

teln – in Bezug auf den inhaltlichen Kanon der Förderungen grundlegend ist.[96] Obwohl die Struktur des Goethe-Instituts, wie zuvor gezeigt, samt seiner Zentrale eine deutliche Hierarchie in der Themenfindung und der Setzung von Inhalten vermuten lässt, setzt es, wie im Gespräch deutlich wurde, in erster Linie auf die Inspirationen und Ideen, welche in den unzähligen Kooperationen und Projekten innerhalb der vielen internationalen Institute entstehen. So kann zunächst die These formuliert werden, dass dieser Wissens- und Erfahrungsschatz jahrzehntelanger Arbeit geschützt wird, indem die Impulse nicht nur aus den hiesigen Beiräten und Mitgliedern heraus generiert werden, sondern das Netz der Mitarbeiter*innen weltweit, die Erfahrungen und Innovationen aus den regionalen Projekten, die Inspirationen der deutschen Künstler*innen in internationalen Kooperationen etc. eine Sammlung aus Ideen, Überlegungen und Themen erschaffen, von denen ausgehend Schwerpunkte entwickelt werden. So entscheiden beispielsweise letztendlich die Leiter*innen vor Ort über Projektförderungen im Kontext von Tanz und Theater:

> Ansprechpartner für Projekte im Ausland sind die Goethe-Institute vor Ort. Sie entscheiden, ob bestimmte Projektvorhaben in ihre jeweilige Programmplanung passen. Bei Fragen steht der Fachbereich Theater und Tanz in der Zentrale des Goethe-Instituts gerne zur Verfügung.[97]

Mit Blick auf die Erfahrungskontexte der Menschen, welche in die Programmgestaltung involviert sind, lässt sich festhalten, dass diese sich durchaus divers zusammensetzen. Traub beispielsweise arbeitete viele Jahre in der freien Performance- und Tanzszene. Carola Lentz, die gegenwärtige Präsidentin des Goethe-Instituts, ist eine international anerkannte Ethnologin unter anderem mit einem Schwerpunkt auf das westliche Afrika und wird vieles aus dieser wissenschaftlichen Perspektive sehen. Darüber hinaus hängen die Schwerpunktsetzungen in den jeweiligen Ländern auch von den Interessen und Kontakten der entsprechenden Leiter*innen und Mitarbeiter*innen ab. Die eigene Rolle und Position in diesen Auswahlprozessen wird jedoch, so der Eindruck, vermehrt reflektiert: Entscheidungen werden zwar getroffen, doch nach einer weniger im Vorfeld vorbestimmten Hierarchie, sondern eher in einem offenen Prozess.

Die jeweiligen Mitarbeiter*innen in den internationalen Büros und der Zentrale in München reflektieren die Impulse aus den jeweiligen Szenen und Projekten oder fordern Akteur*innen in bestimmten Regionen direkt auf, Inhalte und Themenschwerpunkte zu entwickeln. Der eigene Diskurs wird mittels dieser Prozesse dabei vermehrt befragt und um weitere Sichtweisen ergänzt. So wurde im Gespräch mit Traub deutlich, dass der Feminismus anderer Kulturen für Feminist*innen hierzulande wichtige Impulse gibt. Sie erzählt auch, ein deutscher Regisseur habe in einer Kooperation in einem afrikanischen Partner*innenland seine Rolle als alleiniger »director« hinterfragt und arbeitet in diesen Kontexten nunmehr in einem – so nennt er es – »shared directorship«.

Da die Förderungen des Goethe-Instituts im Vergleich eher gering sind und sich auf Stipendien und einzelne Projektförderungen begrenzen, wird hier zunächst eine Sicht-

96 Das Gespräch fand am 1. Juli 2021 via Zoom statt.

97 Goethe-Institut: Tanz und Theater. URL: https://www.goethe.de/de/uun/auf/tut.html [01.07.2021].

barkeit inländischer Künstler*innen im Ausland, regionaler Künstler*innen vor Ort, vor allem jedoch Austausch und Kooperationen gefördert:

> Der Fachbereich Theater/Tanz bietet Theater- und Tanzschaffenden im In- und Ausland verschiedene Förderungen an, um Austausch, Begegnung und Auseinandersetzung im Bereich der darstellenden Künste international und in Deutschland zu ermöglichen. Im Mittelpunkt stehen dabei zeitgenössisches Schauspiel und Sprechtheater, zeitgenössischer Tanz, Performance, Kinder- und Jugendtheater, Puppen- und Figurentheater sowie neue Dramatik.[98]

Während demnach die verschiedenen Förderprojekte inhaltlich und thematisch keinerlei Schwerpunkte setzen (bis auf die Förderung »zeitgenössischer« Projekte), erarbeitet das Goethe-Institut ausgehend von dem Input und den Ideen, die in den Kooperationen und dem Austausch – dem »local work out« – generiert werden, Schwerpunktthemen, die jeweils für drei Jahre als Ziel gesetzt sind. Gegenwärtig ist es beispielsweise das Thema »Inklusion«, da es nach Traub überall auf der Welt eine Rolle spielt und im Kunstschaffen verhandelt wird.

Die Setzung der Dreijahresziele, die als inhaltliche und thematische Schwerpunktsetzung gelten können, wird in den verschiedenen Fachgremien beschlossen, wobei hier nicht nur die Impulse aus den internationalen Projekten, sondern auch die politischen Ziele eine Rolle spielen, wie sie in den Zielvereinbarungen mit dem Auswärtigen Amt formuliert wurden. So fasst der Generalsekretär Johannes Ebert in einem Impulsvortrag anlässlich der Herbsttagung der Arbeitskreise Internationales sowie Unternehmen und Stiftungen des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen 2018 die gegenwärtig geltenden Zielvereinbarungen zusammen:

> Gerade haben wir die Strategie des Goethe-Instituts für die nächsten vier Jahre, die in Zielvereinbarungen mit dem Auswärtigen Amt mündet, verabschiedet. Dort gibt es erstmals auch ein Ziel »Förderung der Zivilgesellschaft«, das die Bedeutung dieses Arbeitsfeldes stärkt und unterstreicht. Dort ist unter anderem formuliert: »Das Goethe-Institut ermöglicht zivilgesellschaftlich aktiven Organisationen produktive Arbeits- und Austauschverbindungen sowohl untereinander als auch mit Akteuren aus Deutschland als auch aus anderen Ländern. […] Es setzt entsprechende Programme auch in Kooperation mit deutschen Partnerinstitutionen wie […] deutschen Stiftungen um.« Verstehen Sie das gerne auch als Angebot der Zusammenarbeit. Ich möchte Ihnen nun an ein paar konkreten Projekten illustrieren, wie wir dieser Zielsetzung nachgehen. Dabei werde ich mich auf folgende Formate konzentrieren: zivilgesellschaftliche Frei- und Schutzräume, internationale Netzwerke und Plattformen, Beratung, Qualifizierung, Vernetzung und Mobilitätsprogramme.[99]

Mit Blick auf die vorgestellten Programme wie *Freiheit in Europa* oder *Orte der Kultur* in der Türkei fällt auf, dass das Goethe-Institut in der rezenten Dekade einen Schwerpunkt auf das unabhängige und selbstständige Voranbringen und Entwickeln von künstlerischen

98 Ebd.

99 Ebert, Johannes (2018): Unterstützung der internationalen Zivilgesellschaft. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/prs/int/gen/21398246.html [02.07.2021].

Projekten setzt, einschlägige Begriffe wie »Freiheit, Offenheit, Diskussionsmöglichkeit« werden genannt. Zwar stellt sich die Frage, wer diese Koordinaten von Freiheit und Offenheit definiert und welches kulturelle Konzept zugrunde gelegt wird, doch wird eine Tendenz sichtbar, insbesondere Kultur- und Kunstschaffenden Räume zu ermöglichen, um in gegenseitigem und gemeinsamem Austausch eigene Fragen und Themen zu erörtern und zu entwickeln.

Mit diesem Gestus geht die Arbeit des Goethe-Instituts innerhalb der Förderung der internationalen Kulturzusammenarbeit (dem zweiten Schwerpunkt im Rahmenvertrag nach der Förderung des deutschen Spracherwerbs)[100] einen entscheidenden Schritt in die Richtung Bildung bzw. einer Form von Kultureller Bildung, welche, grob formuliert, den Kompetenzerwerb eigener unabhängiger Entscheidungsfindung sowie das Abwägen unterschiedlicher Herangehensweisen und Meinungen favorisiert. Diese Konzeption wirkt vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Situation und den Zielsetzungen der Deutschen Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik (AKBP) folgerichtig, gleichwohl wird die Diskussion dringlich sein, welche Bildungsziele und welche Kompetenzen im internationalen Kontext unterstützt werden. Auf welches Wissen sollen sie sich beziehen und welche (politischen) Strukturen verbergen sich hinter ihnen? Vor diesem Hintergrund höchst interessant und konsequent erscheint ein weiterer Wandlungsprozess, den das Goethe-Institut hierzulande anstrebt. Jüngst wurden sieben Institute in Deutschland (unter anderem in Göttingen und Hamburg) ausgelobt, die sich vermehrt mit (internationaler) Kultureller Bildung auseinandersetzen. Die »Zeit« zitiert in ihrer Ausgabe vom 10. Oktober 2020 folgende Meldung:

> »Wir machen spannende Veranstaltungen im Ausland, die genau mit den Communitys arbeiten, die jetzt in Deutschland angekommen sind«, berichtete Ebert. »Es gehe um die Möglichkeit, einer bei uns vielleicht bisher eher fremden oder anderen Kultur positiv begegnen zu können. Und so eine Seite kennenzulernen, die man halt im Fernsehen nicht gesehen hat.« Nun werde überlegt, wie dieses Arbeitsfeld in Deutschland aufgebaut werden könne.[101]

3.2 Kulturstiftung des Bundes (KSB)

Die KSB, welche 2022 ihr 20-jähriges Jubiläum feiert, benennt als Stiftungszweck »die Förderung von Kunst und Kultur im Rahmen der Zuständigkeit des Bundes. Ein Schwerpunkt soll die Förderung innovativer Programme und Projekte im internationalen Kontext sein.«[102] Die Satzung nennt ferner die Bestrebung, mit der »Kulturstiftung der Länder« zusammenzuarbeiten, und das Ziel, ein eigenständiges Förderprogramm zu entwickeln; die »Leistungen der Stiftung werden in der Regel als Projektförderung gewährt.

100 Goethe-Institut: Organisation. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/org.html [06.07.2021].

101 Die Zeit (2020): Goethe-Institut mehr interkulturelle Bildung in Deutschland? URL: https://www.zeit.de/news/2020-10/10/goethe-institut-mehr-interkulturelle-bildung-in-deutschland [06.07.2021].

102 Kulturstiftung des Bundes: Die Satzung der Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/satzung.html) [20.06.2021].

Institutionelle Förderungen von Einrichtungen sind grundsätzlich ausgeschlossen«[103]. Schon dieser flüchtige Einblick in die Satzung verdeutlicht den Grundgestus des Förderwerks, eher Impulse auf Bundesebene und in internationale Sphären zu setzen, als langfristig Institutionen, Organisationen oder Kollektive zu fördern. Da die Sorge für die inländische Kulturlandschaft Aufgabe von Ländern und Kommunen ist, erscheint die Aufgabe, lediglich »innovative« Projekte zu fördern, als einzige Möglichkeit, diese im Grundgesetz klar formulierte Zuständigkeit zu umgehen. Auch in Zeiten von Corona bleibt es bei der Projektförderung, um die Hoheit der Länder nicht zu gefährden, obwohl es eine Aufgabe sein wird, die Verknüpfungen zwischen Freier Szene und etablierten Institutionen zu stabilisieren.

Die KSB handelt in einem politischen Rahmen, was nicht nur damit zusammenhängt, dass sie mit Bundesmitteln finanziert wird, sondern dass sie eng mit der Beauftragten der BKM, Vertreter*innen des Bundes und der Länder verbunden ist, welche neben Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur Teil des Stiftungsrats sind. Die weitreichenden Aufgaben des Stiftungsrats verdeutlichen dessen relativ hohen Einfluss auch auf thematische und künstlerische Belange:

> Dem Stiftungsrat obliegt die Entscheidung in allen Angelegenheiten, die für die Stiftung und ihre Entwicklung von grundsätzlicher oder besonderer Bedeutung sind. Seine Aufgabe ist insbesondere:
> 1) die Festlegung von Leitlinien und Förderrichtlinien für die Arbeit der Stiftung;
> 2) die Bestimmung der Schwerpunkte der Förderung (Programme)[104].

Darüber hinaus wird der Vorstand (Künstlerische Leitung Hortensia Völckers, Verwaltungsleitung Kirsten Haß) von einem Stiftungsbeirat beraten: »Er erörtert die inhaltlichen Schwerpunkte der Stiftungstätigkeit und gibt hierzu Empfehlungen ab.«[105] Zudem kann sich die Stiftung für einzelne Programme von Fachbeiräten beraten lassen, deren Mitglieder die Künstlerische Direktorin vorschlagen kann.

Die hier recht ausführlich dargestellte Satzung verdeutlicht eine Struktur, die bereits im Kontext des Goethe-Instituts aufgefallen ist: Auf der einen Seite wird den Akteur*innen der KSB ein großer thematischer Freiraum gewährt, der andererseits jedoch durch den Stiftungsrat durchaus auch politisch kontrolliert und begrenzt werden kann. Ähnlich ›flexibel‹ verhält es sich mit der Frage, wer in die thematischen Entscheidungen der Stiftung einbezogen wird. Der Vorstand kann Beiräte einrichten, muss aber nicht, sondern kann die thematischen Schwerpunkte zunächst selbst bestimmen, auch wenn diese dann vom Stiftungsrat bestätigt und diskutiert werden.

In einem Gespräch mit Jeanne Bindernagel, Teil eines derzeit dreiköpfigen Teams der Programmentwicklung, haben wir gemeinsam über die besondere Art und Weise der Themenfindung reflektiert, es wird in den folgenden Absätzen skizziert. Nach der Einschätzung von Bindernagel versteht sich die KSB unter anderem als ein Verstärker und Katalysator künstlerischer sowie gesellschaftlicher Themen und Inhalte. Den Programmen geht ein Rechercheprozess von bis zu zwei Jahren voraus. Arbeitshypothesen, die

103 Ebd.

104 Ebd.

105 Ebd.

zu Beginn aufgestellt werden, prüft das Team in diesem Prozess gründlich und umfassend: Was sind etwa die Wünsche und Bedürfnisse der Freien Szene und der Institutionen? Welche Herausforderungen stellen sich ihnen auf den jeweiligen Feldern? Welche Visionen haben sie? Die Kulturstiftung des Bundes bindet nicht nur während des Rechercheprozesses Organisationen und Akteur*innen ein, sondern geht noch einen Schritt weiter, wenn sie Programme entwickelt, die auf strukturelle Veränderungsprozesse in Institutionen zielen, wie beispielsweise das Programm *360°*. In diesem gehen die Projektträger einen prozessorientierten Austausch mit der KSB über mehrere Jahre ein.

Für die Programmentwicklung werden ein oder mehrere Mitarbeiter*innen beauftragt, welche die Recherche in enger inhaltlicher Abstimmung mit dem Stiftungsvorstand betreuen, Interviews führen und Ausstellungen bzw. Aufführungen besuchen. Nachdem die Projektideen in enger Abstimmung mit dem Vorstand den Status von Programmentwürfen erreicht und ggf. dann den Stiftungsrat passiert haben, kann eine Mitarbeiter*innenstelle mit zum Programm passender fachlicher Expertise ausgeschrieben werden, die dann in die finale Ausarbeitung einbezogen wird. Beispielsweise wird das Programm *TURN* von Anne Fleckstein betreut, die über ein breites Wissen und langjährige Erfahrungen in der Kooperation mit Partner*innen in afrikanischen Ländern verfügt.

Neben der Recherche und Diskussion inhaltlich-thematischer Schwerpunkte ist zudem interessant, dass die Zeit der Ideenentwicklung genutzt wird, Reflexionsprozesse in den Institutionen und bei den Akteur*innen der Kunst- und Kulturlandschaft zu initiieren, in welche strukturellen und thematischen Richtungen sie sich zukünftig bewegen können und wollen. Die Programme *360°* und *TRAFO* scheinen hierfür exemplarisch zu stehen. Institutionen und Regionen nutzen die Förderungen, um strukturellen und thematischen Herausforderungen, die eigens benannt und diskutiert wurden, begegnen bzw. erste Schritte gehen zu können.

Die Abläufe der Themen- und Projektentwicklung haben sich im knapp 20-jährigen Bestehen der Stiftung immer wieder verändert. Die ersten großen inhaltlichen Felder ergaben sich beispielsweise aus dem Wiedervereinigungsprozess bzw. der neu zu entwickelnden Beziehung zu osteuropäischen Ländern. Die Stiftung arbeitete hier, so Bindernagel, eher »thesenhaft« und »tastend«, was auf eine entscheidende Expertise der KSB hindeutet: Bevor ein Programm etabliert wird, werden Themen und Inhalte im Vorfeld umfassend ausgelotet und somit auch Konflikten und Krisen begegnet. Gerade diese Aushandlungsprozesse scheinen für den sichtbaren Erfolg der Programme grundlegend. Sie vermeiden Kurz- und Schnellschüsse, müssen jedoch gut und entschieden moderiert werden.

Neben diesen Arbeits- und Entscheidungsweisen hängt die inhaltliche Ausrichtung der KSB stark mit deren künstlerischer Leitung zusammen. Auf der einen Seite müssen Themen transparent und kompromissbereit diskutiert, auf der anderen Seite willensstark und überzeugend Entscheidungen getroffen werden. Auch hier erscheint der ausgiebige Rechercheprozess, das wird im Gespräch deutlich, wirkungsvoll, da wohl die meisten Reibungen im Vorfeld während der Entwicklungsprozesse entstehen, bevor sie im Stiftungsrat besprochen werden. Das Vermögen, Veränderungen zulassen zu können, akzeptiert somit auch eine gewisse Fehlertoleranz.

Die Stiftung arbeitet zurzeit, so Bindernagel, unter anderem zu folgenden Themen: Klimakrise, Generationengerechtigkeit, Digitalisierung. Die Stiftung sieht hierbei ihre Expertise darin, innovative Zugriffe gegenüber diesen Themenfeldern und deren Herausforderungen zu finden. So arbeitet das Team an Programmideen, die sich den Auswirkungen dieser globalen Veränderungen und gegenwärtigen Krisen auf die Kultur- und Kunstlandschaften stellen. Da der Stiftungszweck ebenso die internationale Kunst- und Kulturarbeit berührt, entstehen zwangsläufig Überschneidungen mit der Arbeit des Goethe-Instituts, mit welchem es weniger bei den Projekten selbst, jedoch grundsätzlich in engem Austausch steht.

Es wird zukünftig mit Sicherheit noch mehr Überschneidungen geben, da inländische und auswärtige Themen sich zunehmend schwerer voneinander trennen lassen. Mit der Fokussierung auf internationale Kulturelle Bildung in ausgewählten Instituten in Deutschland betritt das Goethe-Institut vermehrt die inländische Bühne. Auf der anderen Seite agiert das *TURN*-Projekt als Residenz-Programm im »Hoheitsgebiet« des Goethe-Instituts. Es wird sich in Zukunft zeigen, ob beide Institute die Überschneidungen inhaltlich und strukturell nutzen und an einem Strang ziehen oder sich gegenseitig das Wasser abgraben.

3.3 Joint Adventures (Nationales Performance Netz)

Der Veranstalter Joint Adventures: Performance Dance Art wurde 1990 von Walter Heun gegründet und bietet verschiedene Förderlinien im Bereich der Darstellenden Künste an, die unter anderem von Bundesmitteln finanziert werden. Joint Adventures hat innerhalb der nationalen und internationalen Tanzszenen entscheidende Strukturen von Förderprogrammen entwickelt:

> In enger Kooperation mit regionalen, nationalen und internationalen Partnern kuratiert und veranstaltet JOINT ADVENTURES Festivals, Gastspielreihen, Residenzprogramme, Workshops, Symposien und ein choreografisches Kurzfilmprojekt im öffentlichen Raum. Zudem setzt sich JOINT ADVENTURES seit Jahren erfolgreich für die strukturelle Förderung sowie den Austausch zwischen deutschen und internationalen Künstlern und Veranstaltern ein, um die Präsenz in Deutschland ansässiger Tanzschaffender im In- und Ausland zu stärken.[106]

Bekannte Programme sind beispielsweise die Tanzplattform Deutschland und das NPN. Während der Coronakrise hat der Veranstalter gemeinsam mit dem DTD und dem Veranstalter Diehl+Ritter innerhalb des NEUSTART-KULTUR-Programms eine Bundestanzförderung als Hilfe für die Tanzszene ins Leben gerufen, welche in unterschiedlichen Projekten verschiedene Schwerpunkte setzt. *Stepping Out* ermuntert die Erschließung von neuen und innovativen Räumen.[107] So wurde das Projekt *Walktalk* von *We_Cosmos* (Fabian Chyle und Michael Ladza) gefördert, in welchem die zwei Performer

106 Joint Adventures: Über uns. URL: https://www.jointadventures.net/service/ueber-uns/ [13.07.2021].

107 Joint Adventures: Neustart Kultur. Stepping Out. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/stepping-out/ [14.06.2021].

in den Partnerstädten Essen und Tel Aviv digital verbunden diese gleichzeitig laufend erkunden, was über Vimeo verfolgt werden kann.[108] Die Choreografin Colette Sadler erarbeitete mit dem Visual Artist Mikko Gaestel die Produktion *ARK 1*, in welcher experimentell in einem 3D-Design die Verbindung von Mensch und Technik in der Zukunft nachgegangen wird.[109] Die Künstlerin Yolanda Gutiérrez erschafft in *Decolonycities Kigali-Hamburg* – so die Ankündigungen – mit Künstler*innen aus den beiden Städten eine »urbane postkoloniale Utopie.«[110] Zweifelsohne ermuntert die Förderreihe, neue und andere Räume performativ zu entdecken, was in tradierten Settings und Räumen meist nicht geschieht, da deren Strukturen diese Offenheit häufig nicht ermöglichen.

Der Veranstalter wählt die Projekte über eine Jury aus, die bewusst durch ein Rotationsprinzip immer wieder »erneuert« und gemeinsam mit den Partner*innen ausgewählt wird. Für das Programm *Stepping Out* setzt sich die Jury derzeit aus Ingrida Gerbutavičiūtė (Dramaturgin und Kuratorin, Frankfurt a.M. und Vilnius), Sven Till (Künstlerische Leitung fabrik Potsdam) und Christian Watty (Künstlerische Leitung euro-scene Leipzig) zusammen.

Im Gespräch mit Walter Heun wurde dieser »Innovationsgeist« mehr als deutlich. So hat er sich in den 1990er Jahren an das Bundesinnenministerium (BMI) gewandt, um in Kooperation mit den Ländern Bundesgelder verwenden zu können, um aktuellen Herausforderungen in der Tanz- und Theaterszene zu begegnen: die Unterstützung nationaler Gastspiele zwischen Institutionen untereinander, aber auch mit freien Gruppen in Deutschland, oder auch »Anreizförderungen« für Mindestgagen für die Künstler*innen. Es kann durchaus behauptet werden, dass über derlei Initiativen der Grundstein für die gegenwärtige Gastspielstruktur und auch für die Freie Szene mit ihren Verknüpfungen in die Institutionen gelegt wurde. So konnte innerhalb des NPN nicht nur der »Königsteiner Schlüssel« ausgehebelt werden, der die Aufteilung gemeinsamer Finanzierungen unter den Ländern regelt, aber keine Rücksicht auf spezifisch kulturelle Bedarfe nimmt, sondern es gelingt nach und nach, viele Regionen in Deutschland in die Förderung einzubeziehen.

Neben der künstlerischen Qualität achtet das NPN auf eine regionale Ausgewogenheit. Heun, der selbst nicht Mitglied der Jury ist, welche über die Anträge entscheidet, weist bei den Sitzungen stets auf dieses Ziel hin. Ebenso achtet das Netzwerk darauf, dass bei einer Förderung bzw. Kofinanzierung aus der Gastspielförderung des NPN Mindesthonorare bezahlt werden müssen. Im Gespräch wird ebenfalls ersichtlich, wie wichtig das Engagement einzelner Persönlichkeiten, wie z.B. Nele Hertling für das Berliner Hebbel-Theater (heute: HAU Hebbel am Ufer), sowie die Vernetzung bzw. Kooperation verschiedener Akteur*innen sind. Letzteres wird unter anderem in Kooperation von Joint Adventures im NEUSTART-KULTUR-Programm mit Diehl+Ritter und dem DTD deutlich.

108 We Cosmos. URL: https://we-cosmos.online/en/coming-up.html [14.07.2021].

109 Sophiensäle. URL: https://sophiensaele.com/en/stueck/colette-sadler-mikko-gaestel-ark-1 [14.07.2021].

110 Yolanda Gutiérrez. URL: https://www.yolandagutierrez.de/files/index_table.php?seite=4&folge=00 [14.07.2021]

Darüber hinaus betont Heun, wie wichtig das Rotationsprinzip für die Jury und deren Qualität ist. Es sei jedoch eine herausfordernde Aufgabe, Jurymitglieder zu gewinnen, welche umfassende Kenntnisse der künstlerischen Szene haben, Qualität einschätzen und vergleichend bewerten können sowie Aspekte von z.B. Diversität oder Inklusion berücksichtigen. Die stetig wechselnden Herausforderungen und Erwartungen an die (Freien) Darstellenden Künste müssten sich auch in der Expertise der Jurymitglieder abbilden.

Mit Blick auf die Struktur von Joint Adventures fällt auf, dass das »Setting« eines unabhängigen Veranstalters, der über die Jahre viel Expertise entwickelt hat und somit jenseits von öffentlichen Abläufen mittels der Netzwerke Themenfelder und Formate entdecken und initiieren kann, diese jedoch mit einer sich immer erneuernden Jury weiterentwickelt, einen sinnvollen Rahmen darstellt. Der Veranstalter ist unabhängig und steht, um Förderprogramme finanzieren zu können, im steten Austausch mit den staatlichen Institutionen und Ministerien. Gleichzeit stellt er sich mittels des Rotationsprinzips kontinuierlich den neuen Herausforderungen und Ansprüchen. Auf diese Weise schlägt er neue Wege ein und erschafft eine Struktur, welche erfahren und nachhaltig, gleichzeitig jedoch so offen erscheint, dass keine etablierten Abläufe, sondern vielmehr stetige Reibung und somit auch Reflexion entstehen kann. Es wird später noch zu diskutieren sein, inwieweit diese Expertisen und Erfahrungen innerhalb weiterer Bundesförderungen zum Zuge kommen. Auf welche Art und Weise können Rahmenbedingungen langfristig von Kommunen, Ländern und Bund gefördert werden, wie sie durch Joint Adventures nicht nur geschaffen, sondern über Projekte, über lange Zeiträume etabliert werden?

3.4 Dachverband Tanz Deutschland (DTD)

Der seit 2006 agierende DTD, unter der Projektleitung und Geschäftsführung von Michael Freundt, nennt als Vereinszweck »die Förderung der Kultur, insbesondere des Tanzes in Deutschland einschließlich internationaler Beziehungen«[111]. Darüber hinaus soll sich Tanz mehr als eigenständige Kunst- und Kulturform konstituieren und eine wirkliche Anerkennung von Tanzkunst geschaffen werden. Zu diesem Zweck wird intensiv an der Entwicklung von Tanzkunst gearbeitet.[112] Wie auch bei Diehl+Ritter wird in der Satzung vom DTD direkt deutlich, dass sich Tanz als unabhängige Kunstform etablieren soll, die eigenständig wahrgenommen wird und agieren kann.

Der DTD versteht sich selbst als »bundesweite Plattform des künstlerischen Tanzes in Deutschland – hier sprechen die Verbände des Tanzes, die bedeutenden Institutionen und herausragenden Persönlichkeiten mit einer Stimme«.[113] Gleichzeitig ist der DTD ein Netzwerkpartner für Tanzschaffende, Kulturschaffende, zivilgesellschaftliche

111 DTD: Satzung. § 2 Vereinszweck. URL: https://www.dachverband-tanz.danceinfo.de/fileadmin/pdf_library/01_Dachverband_Leitbild_Struktur/Satzung_DTD__Stand-2020-03-04.pdf [17.09.2021].

112 Ebd. 1.

113 DTD: Struktur und Ziele des Dachverband Tanz Deutschland. URL: http://www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs/Verein_Strukturen_Satzung/Struktur_und_Ziele_Dachverband_Tanz.pdf [12.10.2021].

Akteur*innen und Politik auf Landes-, Bundes- und EU-Ebene.[114] Kommunen werden nicht genannt, sind jedoch Teil des Förderprogramms *TANZPAKT Stadt-Land-Bund*. Der DTD setzt sich neun Themenfelder, unter welchen Ziele und Projekte umgesetzt werden: Tanzausbildung/Tanzpädagogik, soziale Lage der Tanzschaffenden, Künstler*innenförderung/Tanzkunst, Kompetenz und Vernetzung für den Tanz, Kulturerbe Tanz, Kulturelle Bildung, Kultur- und Kreativwirtschaft, Tanz und Öffentlichkeit und schließlich Tanz und Wissenschaft.[115]

Gefördert wird der DTD durch die BKM, dort unterliegt der DTD dem Referat Musik und Darstellende Künste sowie dem Referat Kultur- und Kreativwirtschaft, durch die KSB, durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW und die Stadt Essen.[116] Die Organisationsstruktur besteht aus dem Vorstand, der Mitgliederversammlung, der Geschäftsstelle, den Mitarbeitenden für die verschiedenen Projekte, Kuratorien für *Stadt-Land-Bund* und Deutscher Theaterpreis und Jurys.[117] Die genannten Ziele werden derzeit durch verschiedene Förderlinien verfolgt, aber auch durch weitere Programmpunkte, z.B. durch die Beteiligung an kulturpolitischen Dialogen, Teilhabe an Fachausschüssen und Ausbau von Plattformen.[118]

Derzeitige Förderlinien sind der *TANZPAKT Stadt-Land-Bund*, bei dem der DTD die kulturpolitische Begleitung gewährleistet, während Diehl+Ritter für die Antragstellung und Durchführung verantwortlich ist. Der *TANZPAKT Stadt-Land-Bund* ist ein mehrjähriges Projekt, das durch eine Kofinanzierung von Bund und Ländern bzw. Kommunen in jeweils gleichen Anteilen unterstützt wird. Dabei geht es um eine bundesweit koordinierte, auf Qualität und internationale Ausstrahlung orientierte Tanzförderung. Der Anteil des Bundes wird dadurch begründet, dass er als effizientes und nachhaltiges Förderinstrument die Länder und Kommunen ergänzt.[119] Das Kuratorium besteht aus Vertreter*innen für den Bund, für die Länder, für die Kommunen und den Tanzbereich. Seitens des Bundes sitzt im Kuratorium unter anderem Hortensia Völckers (künstlerische Leitung KSB) und im Tanzbereich Madeline Ritter (Diehl+Ritter).[120]

Der Bund sieht sich in diesem Programm als Förderinstrument für nachhaltige Strukturen, wie es für Kommunen und Länder kaum möglich scheint. Zudem wird hier der Austausch zwischen den verschiedenen Akteur*innen (Bund, Ländern, Kommunen, Expert*innen aus dem Tanzbereich) im Abbild des Kuratoriums gefördert. Aus dem Kuratorium geht eine Jury hervor. Die Unabhängigkeit von Interessen einer derart vernetzten Jury kann sicherlich hinterfragt werden. Zusätzlich hat der DTD zwei

114 Ebd.

115 Ebd.

116 DTD: Wer wir sind – Dachverband Tanz Deutschland. Förderer, Kooperationen und Mitgliedschaften. URL: www.dachverband-tanz.de/ueber-uns/wer-wir-sind [19.09.2021].

117 DTD: Dachverband Tanz Deutschland – Organigramm (Gremien und Geschäftsstelle). URL: www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs/Verein_Strukturen_Satzung/GS_Dachverband_Tanz_Information_Organigramm.pdf [19.09.2021].

118 DTD: Arbeitsfelder. URL: www.dachverband-tanz.de/arbeitsfelder/soziale-fragen [19.09.2021].

119 Tanzpakt Stadt Land Bund: Initiative Stadt Land Bund. www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/initiative-s-l-b/ [19.09.2021].

120 Tanzpakt Stadt Land Bund: Kuratorium. URL: www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/kuratorium/ [19.09.2021].

Förderlinien *tanz digital* (NEUSTART KULTUR) und *Digitaler Atlas Tanz*, die sich mit Digitalität auseinandersetzen. *Digitaler Atlas Tanz* wurde als weiterführendes Projekt von der Akademie der Künste (AdK) übernommen. Hierbei wird kulturelles Erbe Tanz mit gegenwärtigem Tanz präsentiert.[121] Wie Diehl+Ritter greift auch der DTD Tanz die Frage nach Bewahrung unter den Gesichtspunkten von kulturellem Erbe auf und wird hier fördernd tätig.

Bis 2021 führte der DTD den *Tanzland-Fonds* durch, der für die Förderrunde ab 2021 nun bei der KSB liegt. *Tanz aus Deutschland* und *Kreativ-Transfer* widmen sich der Internationalität von Tanz als Austauschplattform und Netzwerkmöglichkeit.[122] Als Programme von NEUSTART KULTUR begleitet der DTD *DIS-TANZ-IMPULS* und *DIS-TANZ-SOLO*, *tanz digital* sowie das Programm *DIS-TANZ-START*. Im Februar 2021 führte der DTD eine Umfrage zur Situation freier Tanzschaffender durch. Aus dieser wird ersichtlich, dass unter den Teilnehmenden, die größtenteils im Tanzbereich tätig sind, hauptsächlich Gelder von *DIS-TANZ-SOLO* (38,1 %) und *DIS-TANZ-IMPULS* (16,0 %) beantragt wurden. 25,4 % stellten Förderanträge beim *Fonds*, die sich jedoch auf das unterschiedliche Spektrum des *Fonds* aufteilen. Geringer waren die Anträge bei der Kulturstiftung des Bundes, Diehl+Ritter sowie NPN. Deutlich wird zudem, dass mit NEUSTART KULTUR auch verstärkt noch einmal der Wunsch nach langfristiger Förderung in den Vordergrund gerückt ist.[123] DTD als Vertretung des Tanzes hat mit seinen Programmen somit die richtige Linie gefunden. Fraglich ist, ob der *Fonds* im Tanzbereich eventuell stärker vertreten sein könnte und Aufmerksamkeit benötigt?

3.5 Diehl+Ritter

Diehl+Ritter nimmt neben NPN eine besondere Rolle als Fördereinrichtung ein. 2011 von Madeline Ritter und Ingo Diehl gegründet, agiert Diehl+Ritter seitdem als internationales Kulturbüro, das Strategien und Förderprogramme für die Bereiche Kunst, Kultur und Bildung entwickelt. Der Fokus liegt hierbei auf Tanz. Sie stehen in enger Zusammenarbeit mit der KSB und der BKM.[124] Zu den Projektpartner*innen gehören öffentliche Kulturverwaltungen und kulturpolitische Gremien, private Stiftungen und Förderer, Compagnien und Kulturinstitutionen im Bereich Tanz sowie Hochschulen und Universitäten.[125] Diehl+Ritter besteht aus 19 Personen und ist nicht an Mitglieder gebunden. Madeline Ritter ist alleinige Geschäftsführerin und Gesellschafterin der gemeinnützigen Unternehmergesellschaft.[126] Für die verschiedenen Förderprogramme werden unabhängige Jurys einberufen.

---

121 DTD: Laufende Projekte und Förderprogramme des Dachverband Tanz. URL: www.dachverband-tanz.de/projekte/laufende-projekte [19.09.2021].

122 Ebd.

123 DTD: Situation freier Tanzschaffender im Kontext der Pandemie. Deskriptive Auswertung der Umfrage des Dachverband Tanz Deutschland (Zeitraum 12. Februar – 21. Feb 2021). URL: www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs/Umfragen_Initiativen/Auswertung_DTD_Corona_Umfrage_komprimiert_2021_06_09.pdf [19.09.2021].

124 DIEHL+RITTER: About. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/ueber-uns [18.09.2021].

125 DIEHL+RITTER: About. Leistungen. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/leistungen [26.07.2021].

126 DIEHL+RITTER: About. Team. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/team [03.08.2021].

Im Gespräch mit Ritter am 14. Juni 2021 werden die Besonderheiten von Diehl+Ritter erläutert. Sie betont, dass zum Verstehen der Struktur die Entwicklung betrachtet werden müsse, die sie wie folgt erklärt: Durch eine Initiative der KSB konnte sich 2005 der Verein *Tanzplan Deutschland* gründen, woraus sich später Diehl+Ritter entwickelte. Über fünf Jahre gab es eine verbindliche Förderung im Bereich Tanz in Höhe von 12,4 Mio. €. Gemeinsam mit Verwaltung, Politik und der Tanzszene wurde *Tanzplan* umgesetzt. Dabei ging es nicht nur um Künstler*innenförderung, sondern auch um kulturpolitische Selbstermächtigung. Es wurde mit Stadt, Land und Bund kooperativ gearbeitet und den Fragen nachgegangen, welche Ausbildungsgänge und Produktionsstrukturen es benötige und was nach der Zeit des ›aktiven‹ Tanzes komme. Eine derartige strukturelle Förderung über fünf Jahre gibt es kaum. Die meisten Förderungen in den Darstellenden Künsten sind auf höchstens ein bis zwei Jahre angelegt. Eine Fortführung von *Tanzplan*, durch die KSB finanziert, sei jedoch nicht möglich gewesen. Die KSB hat eine Leuchtturmfunktion, die eine langjährige Förderung über Projektzeiträume hinaus nicht ermöglicht. Einige der aus der Initiative entstandenen Projekte wie K3 – Zentrum für Choreographie I Tanzplan Hamburg bestehen bis heute, werden aber anderweitig finanziert. Nach Ende der Programmphase von *Tanzplan Deutschland* benötigte es neue Impulse.

Es folgten durch die KSB initiiert *Tanzfonds Erbe* und *Tanzfonds Partner.* Madeline Ritter und Ingo Diehl gründeten daraufhin die gemeinnützige Unternehmensgesellschaft Diehl+Ritter, um als Folgeprojekt von *Tanzplan Deutschland* in erweiterten Strukturen arbeiten zu können. Diehl+Ritter ist im Vergleich zu anderen Förderinstitutionen auf Bundesebene unabhängig und agiert abgelöst von Verbands- und Vereinsstrukturen. Dies hat zur Folge, dass sie selbst Themen setzen kann und nicht als Interessenvertretung verschiedener Organisationen agiert. Somit können Entscheidungen schnell getroffen und Handlungsbedarfe benannt werden. Diese werden im Team diskutiert, entschieden und an den Bund herangetragen. Die Gesellschaft erhält keine institutionelle Förderung, sondern ist selbst an befristete Fördergelder gebunden.

Dabei setzt sich Diehl+Ritter als wichtiges Ziel, nicht Einzelprojekte zu fördern, sondern auf Strukturen einzuwirken und langfristige und nachhaltige Veränderungen zu ermöglichen. Zu den Tanzstrukturen zählen Künstler*innen, Ensembles und Institutionen aus der Freien Szene, aber auch aus den Stadt- und Staatstheatern sowie Produktionsbüros, Netzwerken und überregionalen Bündnissen. Durch die unabhängige Struktur ist es ihnen möglich, längerfristig Programme aufzusetzen. Dies könne ihnen besser gelingen, da die Gesellschaft keine Interessenvertretung ist. Ein Beispiel ist *Tanzfonds Erbe*, der zu Beginn von der Tanzszene sehr kritisch gesehen wurde, dann aber zu einer nachhaltigen und positiven Veränderung im Umgang mit dem eigenen Erbe geführt hat.

Auf die Frage, inwiefern Diehl+Ritter unabhängig von der Kulturstiftung des Bundes und der BKM agiert, erläutert Ritter, dass es wichtig sei, in Vertragssituationen zu kommen, auf deren Grundlage dann eigenverantwortlich gehandelt werden könne. Sie haben einen Fördervertrag mit der BKM, ähnlich wie die Fonds und Verbände, die mit den Behörden der BKM zusammenarbeiten. In diesem Vertrag ist die Erlaubnis enthalten, wiederum Förderverträge mit Antragstellenden abzuschließen und die Mittelvergabe zu übernehmen. Für Förderentscheidungen werden unabhängige Fachjurys eingesetzt.

Die Fachjury von *TANZPAKT RECONNECT* als NEUSTART-KULTUR-Programm besteht aus folgenden Vertreter*innen: Esther Boldt (Autorin, Tanz- und Theaterkritikerin), Claudia Feest (Diplombiologin, Atem- und Bewegungspädagogin), Ulrich Schrauth (Initiator und künstlerische Leitung des VRHAM! – Virtual Reality & Arts Festival) und Cornelia Walter (künstlerische Projektleiterin des Düsseldorfer Schauspielhauses und persönliche Referentin des Intendanten).[127] Die Jury von *TANZPAKT Stadt-Land-Bund* ist aus folgenden Vertreter*innen zusammengesetzt: Lisa Besser (Produktionsleitern von *tanzmainz* und *tanzmainzfestivals* am Staatstheater Mainz), Matthias Quabbe (freiberuflicher Dramaturg), Cornelia Walter (künstlerische Projektleiterin des Düsseldorfer Schauspielhauses und persönliche Referentin des Intendanten), Yoreme Waltz (Programmleitung Musik und Tanz beim bundesweiten Salonfestival und Festivalleitung in Karlsruhe) und Katharina von Wilcke (Kulturmanagerin, Kuratorin und Beraterin).[128] Festzustellen ist, dass die Zusammensetzung der Jurys durch fachliche Diversität geprägt ist, Tänzer*innen selbst aber nicht vertreten sind.

Ritter benennt folgende Herausforderungen im Förderbereich: Es benötige langfristige Finanzierung, da Tanz eine Ensemblekunst sei. In ganz Deutschland gibt es jedoch nur drei freie Ensembles, die institutionell gefördert werden. Ensembleförderung müsse gestärkt werden. Gleichzeitig sieht sie als Leerstelle die Förderung von Einzelnen, dazu gehören sowohl Techniker*innen, Künstler*innen als auch Produzierende. Die Frage danach, wer Zugriff auf die Produktionsmittel habe, müsste genauer beleuchtet werden. Bisher seien dies vor allem Institutionen und Projektleitende, aber nicht die Ausführenden. Dies sei ein Hierarchieproblem. Es müsse das Gesamtfeld betrachtet werden und nicht nur die Leitungspositionen.

Im Gespräch wird deutlich, dass NEUSTART KULTUR eine gesonderte Förderrolle einnimmt. Ritter hebt hervor, dass das Programm NEUSTART KULTUR nicht nur auf die pandemiebedingte Situation reagiere, sondern auch den bisher bestehenden Herausforderungen von Förderprogrammen auf eine neue Art und Weise begegnet. Zum einen treffen sich einmal im Monat alle mittelvergebenden Stellen von NEUSTART KULTUR, eine Mehrzahl davon Fonds, aber bei NEUSTART KULTUR eben auch die Bundesverbände selbst, die Geld verteilen. Zum anderen unterstützen sich die verschiedenen Mittler*innen auf eine neue Art und Weise, da schnell Strukturen für die Organisation der zur Verfügung gestellten Gelder gefunden werden mussten.

Bei der Entwicklung der Förderlinien von NEUSTART KULTUR gibt es für den Tanz eine enge Zusammenarbeit zwischen BKM, NPN, DTD und Diehl+Ritter. Gemeinsam sind Förderrichtlinien und Inhalte festgelegt worden. Dabei stehen allein für *TANZPAKT RECONNECT* 20 Mio. € für Strukturförderung zur Verfügung, was mehr als dem Zehnfachen der bisherigen Mittel für *TANZPAKT Stadt-Land-Bund* entspricht. Bisher seien Diehl+Ritter mit ihrer Art der kooperativen Strukturförderung wie *Tanzplan* und *Tanzpakt* allein auf weiter Flur gewesen. Nach NEUSTART KULTUR werde aber mehr Nachfrage da sein, um die entstandenen Förderstrukturen beizubehalten, und dies im Idealfall in gemeinsamer Abstimmung mit Kommunen, Ländern und dem Bund.

---

127 DIEHL+RITTER: Tanzpakt Reconnect. Jury. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/Jury [03.08.2021].

128 DIEHL+RITTER: Jury Tanzpakt Stadt-Land-Bund. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/Jury3250 [03.08.2021].

Auffällig ist laut Ritter bei den Coronahilfen auch, dass diese für die einzelnen soloselbstständigen Künstler*innen zu Beginn wieder nicht passten. Beachtenswert und einmalig seien deshalb die durch NEUSTART KULTUR hervorgerufenen Stipendienprogramme, die sich flächendeckend an Kulturschaffende richten und nicht nur die Nachwuchskünstler*innen in den Blick nehmen. Durch die enge und schnelle Zusammenarbeit zwischen Förderinstitutionen und BKM sowie die finanzielle Erhöhung konnte mit NEUSTART KULTUR ein neuer Blick auf die Förderlandschaft geöffnet werden.

Als Ausblick nennt Ritter, dass es für die Bedeutung und Zukunft der Tanzszene und deren Anerkennung wünschenswert ist, dass Wirksamkeit gestaltet wird. Dies benötige offene und flexible Fördersysteme, die Ziele verfolgen und kooperativ mit Ko-Förderern agieren. Dabei brauche es weiterhin die flexiblen unabhängigen Förderer wie Diehl+Ritter und gleichzeitig auch die Verbands- und Vereinsstrukturen. Beides habe seine Vor- und Nachteile. Gleichzeitig solle Tanz als eigene Kunstform anerkannt werden, die eine eigene Sektion auf Bundesebene erhält, bis hin zu einem eigenen Tanzfonds.

Es fällt auf, dass es bei Diehl+Ritter – anders als bei anderen Förderprogrammen – um die Darstellungsform und die Herausforderungen und Möglichkeiten von Tanz geht. Tanz wird nicht zum Mittel, um andere Themen zu verhandeln, sondern sowohl in *Tanzfonds Erbe* als auch in *Dance On* werden Tanz und dessen Herausforderungen beleuchtet, während es bei *Tanzplan* sowie den verschiedenen *Tanzpakt*-Programmen und auch bei *TANZPAKT RECONNECT* um Förderungen von Produktionsweisen und Arbeitsstrukturen geht. So werden nicht explizit inhaltliche Themen, sondern intrinsische Problemfelder des Tanzes behandelt.

3.6 Fonds Darstellende Künste (Fonds)

Der Fonds Darstellende Künste (*Fonds*) besteht seit 1985. Als Satzungszweck des Bundeskulturförderfonds wird genannt »die Förderung von Kunst und Kultur (§ 52 Abs. 2 Satz 1 Nr. 5 AO) im Bereich der freien Darstellenden Künste. Das Anliegen des Vereins ist es, breiten Bevölkerungsschichten die Teilhabe an den vielfältigen zeitgenössischen Ausdrucksformen der freien Darstellenden Künste zu ermöglichen und neue Formen sowie neues Publikum zu erschließen«[129]. Der Satzungszweck wird durch folgende Ansätze verfolgt:

1. Vergabe von Kulturförderprojekten im Bereich der Freien Darstellenden Künste
2. Durchführung eines Stipendienprogramms für professionelle freischaffende Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste
3. Organisation und Förderung von Begegnungen von Aktiven der Theaterlandschaft und der Allgemeinheit durch Symposien, Kolloquien und Foren sowie Verleihung des Tabori Preises
4. Beratung zur Förderlandschaft

---

129 Fonds Darstellende Künste: Satzung. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/verein/satzung / [12.09.2021].

5. Durch Publikationen und Diskussionsrunden wird Wissenstransfer ermöglicht.[130]

Entscheidungen zu Projektanträgen werden durch Kuratorien, Fachgremien oder einzelne Fachexpert*innen getroffen. Der *Fonds* handelt in personellen, wirtschaftlichen und juristischen Fragen autonom.[131] Dieser Einblick in die Satzung verdeutlicht, dass es sehr grundlegend um die Förderung der Freien Darstellenden Künste geht. Die Frage, inwieweit der *Fonds* auf Bundesebene verantwortlich ist, wird nur indirekt in der Satzung deutlich. Als länderübergreifender Verein nimmt er zwangsläufig Bundesförderungen in den Blick und »kratzt« auf diese Art und Weise zwar am Zuständigkeitsbereich der Länder und Kommunen, agiert hier jedoch im engen Austausch mit Ländern und Kommunen.

In der Selbstdarstellung des *Fonds* wird sichtbar, dass es sich bei den geförderten Projekten um »bundesweit herausragende«[132] Arbeiten handeln muss, die sich »gesellschaftliche Herausforderungen und Themen, wie Diversität, Digitalisierung, Kunst im ländlichen Raum und die Fortentwicklung der ästhetisch-künstlerischen Formate«[133] in Sonderprogrammen annehmen können.

Eine Besonderheit des *Fonds* als drittes konstituierendes Organ, neben Vorstand und Mitgliederversammlung, ist das Kuratorium. Das Kuratorium besteht aus 22 durch die Mitgliederversammlung gewählten Fachleuten. Es setzt sich aus 17 stimmberechtigten Kuratoriumsmitgliedern, einer Vertreterin der BKM (Isa Kathrin Edelhoff, Referat 22: Musik; Darstellende Künste), dem von der Mitgliederversammlung gewählten Vorstand (Wolfgang Schneider, Ute Kahmann, Ilka Schmalbauch) sowie der Geschäftsführung (Holger Bergmann) zusammen. Stimmberechtigte Mitglieder werden von den Mitgliedsverbänden vorgeschlagen und von der Mitgliederversammlung gewählt. Das Kuratorium entscheidet über die durch die BKM finanzierten Projektanträge.[134]

Eine bedeutsame Rolle nimmt der *Fonds* innerhalb von NEUSTART KULTUR ein. Ihm ist es gelungen, mit *#TakeThat* und *#TakeHeart*[135] einen großen Anteil der zur Verfügung gestellten Gelder zu verwalten und Programme zu konzipieren. Hinzu kam, dass durch die große Programmvielfalt bei NEUSTART KULTUR extra Jurys, bestehend aus Kuratoriumsmitgliedern und externen Juror*innen, für die Entscheidungen einberufen wurden.[136] Auffällig ist, dass sich die NEUSTART-KULTUR-Programme sehr von den anderen Programmen des *Fonds* unterscheiden. So werden in Programmen wie GLOBAL VILLAGE oder AUTONOM ländlicher Raum bzw. KI thematisch gesetzt.[137] Die Konzeptionsförderung des *Fonds* wird als langfristige Förderung benannt, in der Projekte über einen

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Fonds Darstellende Künste: Fonds. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/ [01.09.2021].

133 Ebd.

134 Fonds Darstellende Künste: Kuratorium. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/kuratorium-2/ [01.09.2021].

135 Mehr Informationen dazu auch im Abschnitt zu NEUSTART KULTUR – Corona – Hilfen.

136 Fonds Darstellende Künste (2020): 2020. Geschäftsbericht. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/04/Gesch%C3%A4ftsbericht_FDK_2020.pdf. 22.

137 Fonds Darstellende Künste: Förderprogramme. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/ [01.10.2021].

Zeitraum von drei Jahren konzeptionell erarbeitet werden.[138] Dies ist eine Besonderheit in der Förderlandschaft und gleichzeitig lässt ein Zeitraum von drei Jahren die Frage offen, ob schon von Langfristigkeit gesprochen werden kann. Verglichen mit anderen Förderprogrammen ist hier aber eine deutlich länger angelegte Struktur zu erkennen. Im Förderprogramm KONFIGURATION wurde explizit Figuren- und Objekttheater in der Auseinandersetzung mit Digitalisierung aufgesetzt.[139] Hervorzuheben hierbei ist, dass sich dieses Programm explizit an die Kunstform der Darstellenden Künste richtet.

Beim Programm NEUSTART KULTUR handelt es sich im Gegensatz zu den bisherigen Programmen viel mehr um eine Stärkung von Strukturen und Bedingungen (Residenzen, Recherche, Audience Development, Wissenstransfer, Strukturvorhaben, Produktionszeiträume, Wiederaufnahme, Prozess etc.)[140] als um thematische Auseinandersetzungen. Die Frage lässt sich stellen, ob dies unter anderem daran liegt, das mehr gesamtheitliche Gespräche stattgefunden haben, in denen die verschiedenen Akteur*innen eingebunden worden sind und diskutiert wurde, welche Förderthemen NEUSTART KULTUR beinhalten sollte.[141]

Bei NEUSTART-KULTUR-Projekten handelte es sich im Gegensatz zu bisherigen Förderprojekten nicht um Kofinanzierungsprojekte.[142] Holger Bergmann fordert, dass Programme wie NEUSTART KULTUR auch vermehrt auf Länder- und kommunaler Ebene entstehen sollten, damit »flexible Stabilität« gewährleistet werden und eine Harmonisierung der Förderstrukturen stattfinden könne.[143] In den vergangenen Monaten zeigt sich, dass die Arbeit überregionaler Vereine wie des *Fonds* eine entscheidende Rolle in der Weiterentwicklung der Förderpraxis des Bundes spielt. Aufgrund seiner engen Verzahnung mit regionalen und Landesgruppen kann er auf ein weit verzweigtes Netzwerk zurückgreifen, welches mögliche Top-down-Gesten, die mit den Zuständigkeiten des Bundes zwangsläufig ins Spiel kommen, aufzufangen und in Bottom-up-Prozesse überzuleiten vermag.

Dabei steht auch der *Fonds* vor der Herausforderung, die verschiedenen Akteur*innen einzubinden und die doch sehr diversen Interessenlagen zusammenbringen zu können. Gleichwohl lässt sich mit Blick auf das Bundesforum 2021 feststellen, dass in der Vernetzung von Vertreter*innen unterschiedlicher Bereiche und Ebenen der Darstellende Künste enormes Potenzial schlummert, die Bundesförderung unter Einbezug der Länder und Kommunen nachhaltig weiterzuentwickeln. Es scheint in erster Linie zunächst darum zu gehen, eine Plattform für Austausch und das Formulieren gemeinsa-

138 Fonds Darstellende Künste: Konzeptionsförderung – Regularien. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/01/Regularien-Konzeptionsf%C3%B6rderung_24112020.pdf [03.09.2021].

139 Fonds Darstellende Künste: Konfiguration. URL: https://www.fonds-daku.de/sonderprogramm-konfiguration/ [17.09.2021].

140 Fonds Darstellende Künste: #TakeHeart/TakeThat. URL: https://www.fonds-daku.de/takeheart/ und https://www.fonds-daku.de/takethat/ [21.09.2021].

141 Bei der Entwicklung der #TakeThat-Förderungen legte der Fonds besonderen Wert auf die Einbeziehung der Expertisen von Mitgliedsverbänden und weiteren Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste. Siehe Fonds Darstellende Künste (2020). 34.

142 Fonds Darstellende Künste. Förderprogramme. 34.

143 Gespräch Holger Bergmann im Kolloquium vom 21. Mai 2021.

mer Interessen zu geben, welche auf den verschiedenen Ebenen der Kommunen, Länder und des Bundes als gemeinsames Interesse der Darstellenden Künste präsentiert werden.

Im abschließenden Kapitel der Studie wird auf diese Potenziale der Bundesförderung eingegangen und neben einer Zusammenfassung der Ergebnisse werden Perspektiven aufgezeigt, die in den nächsten Monaten und Jahren erreicht und umgesetzt werden können.

4. Ergebnisse und Perspektiven

4.1 Ergebnisse

Im zweiten Teil dieser Studie wurde die Vielfältigkeit der Bundesförderung deutlich, die eine Vielzahl an unterschiedlichen Programmen mit sich bringt, jedoch ebenso Intransparenz und – zumindest aus künstlerischer Perspektive – in gewisser Weise Wahllosigkeit und Zufälligkeit. Trotzdem lassen sich einige gemeinsame Grundstrukturen, Potenziale und Herausforderungen erkennen:

Aus struktureller Sicht sind deutliche Unterschiede zwischen den Rahmenbedingungen von Bundes-, Landes- und kommunaler Förderung zu erkennen: Bundesförderung kann Zeit geben (Recherche, Fehlertoleranz etc.) und steht weniger unter (Rechtfertigungs-)Druck als Kommunen und Länder (lokale Akteur*innen, regionale Presse und Bevölkerung, z.B. Kita vs. Theater). Hier zeigt sich ein großes Potenzial für künstlerische Innovationen nach intensiver Recherche.

Mithilfe von Bundesförderungen werden vielfältige Kooperationen und Kollaborationen möglich, die jedoch meist von Initiativen und Kontakten einzelner kulturpolitischer Akteur*innen abhängen und mehrteilig projektgebunden sind. Transparenz, Zugang und Vernetzung spielen für die Etablierung und Öffnung dieser eher noch ›privilegierten‹ Bündnisse eine entscheidende Rolle.

Die Bedeutung der Zusammensetzung von Jurys und Gremien ist für die inhaltliche und künstlerische Ausrichtung/Qualität immens. Zu Recht wird von Künstler*innen und Kulturschaffenden aus diesem Grund ein häufiger Wechsel gefordert, wodurch der Vielfalt an künstlerischen Interessen, Hintergründen, Geschichten und Traditionen begegnet werden kann. Gleichzeitig ist es für die Verantwortlichen eine große Herausforderung, entsprechende Expert*innen zu gewinnen, da der Zeitaufwand groß ist und sich eine finanzielle Aufwandsentschädigung (wenn sie überhaupt gezahlt wird) in Grenzen hält.

Die Setzung von Themen und Schwerpunkten hängt maßgeblich von bundespolitischen Entscheidungen und Schwerpunktsetzungen ab (z.B. strukturschwache Regionen, Entwicklung, KI, bundesweite Relevanz), welche häufig undurchsichtig sind und nicht flächendeckend kommuniziert werden. Der Städtetag, die Kultusminister*innenkonferenz, Verbände und andere Organisationen, welche mit unterschiedlichen Akteur*innen auf Bundes- und Landesebene kooperieren, haben hier eine Schlüsselfunktion inne, ihrer Tragweite und Privilegierung sind sie sich nicht immer bewusst.

Für eine größere Transparenz und eine Ausweitung des Potenzials von Bundesförderungen sind klare Absprachen und eine intensive Vernetzung unter den Förderinstitutionen (z.B. BKM, KSB, GI, Kulturstiftung der Länder, Bundesfonds) und deren »Mittler*innen« (Verbände, Expert*innen etc.) notwendig, die jedoch ebenso kapazitätsintensiv und aufwendig sind. Im Zuge des NEUSTART-KULTUR-Programms wurden unter großem Aufwand Netzwerke und Bündnisse erschaffen, die nun langfristig unterstützt und etabliert werden können. Netzwerk- und Austauschtreffen sind hier ein wichtiger Schritt, müssen jedoch die verschiedenen Ebenen (Kommunen, Länder, Bund) einbeziehen.

Die Zunahme an kultureller Vielfalt und die Auflösung von tradierten Grenzen von innen und außen (Migrations- und Fluchtbewegungen, Zunahme der Internationalisierung und Globalisierung u.a. auch durch die Digitalisierung) bringt ein Kompetenzfeld ins Spiel, welches sich zwischen den Polen regionale Spezifität und bundesweite bzw. internationale Relevanz verortet: Von den Kunstschaffenden wird vermehrt eine Kombination von lokaler bzw. globaler Expertise und Präsenz erwartet oder eine Schwerpunktsetzung in diesem Bereich.

An manchen Stellen bleibt unklar, warum gerade die Freien Darstellenden Künste als Mittel für die verschiedenen Themen und Inhalte genutzt werden. Die Freien Darstellenden Künste bieten sich vielleicht an, da sie als gesellschaftliche Ausdrucksform dienen und die Gesellschaft einbeziehen. Gleichzeitig ermöglicht der Oberbegriff Freie Darstellende Künste eine große Flexibilität in der Auslegung und Umsetzung.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Bundesförderung zwar Herausforderungen mit sich und die Zuständigkeit von Kommunen und Ländern ins Wanken bringen kann, sich jedoch insbesondere in den vergangenen Monaten gezeigt hat, dass die Anforderungen an Kultur- und Kunstschaffende die Initiative des Bundes erfordern. Eine langfristige Perspektive erscheint hier sinnvoll. Die Expertise, das Wissen und die Netzwerke, welche Kommunen und Länder bereithalten, sollten dabei die inhaltliche und strukturelle Grundlage der Bundesförderung bilden, also nach einem klassischen Bottom-up-Modell strukturiert sein, in welchem die lokalen Bedürfnisse zwar die Wurzel bilden, jedoch das bundesweite und internationale Ziel im Vordergrund steht. Diese Vision, welche mit Beteiligten in der Arbeitsgruppe *Die Rolle des Bundes: Welche Verantwortung sollen Kulturfonds übernehmen?* auf dem Bundesforum des Bündnisses für Freie Darstellende Künste diskutiert wurde, bietet vielerlei Perspektiven.

4.2 Perspektiven

Der Einblick in die Setzung und Umsetzung von inhaltlichen und thematischen Schwerpunkten innerhalb der Bundesförderung lädt durchaus dazu ein, einzelne Perspektiven zu formulieren. Die Erfahrungen und gemeinsamen Arbeitsweisen auf kommunaler, Landes- und Bundesebene insbesondere im Zuge der NEUSTART-KULTUR-Programme (wie es sich am Beispiel des *Fonds* exemplarisch zeigen lässt), lassen einige entscheidende Perspektiven ausmachen, die von kulturpolitischen Akteur*innen aufgegriffen werden (können) und im Folgenden kurz skizziert werden:

Thematische und künstlerische Relevanz

Die Expertise der lokal-, landes- und bundesweiten Akteur*innen kann verstärkt in der Themen- und Förderentwicklung genutzt werden. Ein Bottom-up-Modell, welches gemeinsam von den Einrichtungen und Organisationen auf kommunaler, Landes- und Bundesebene entwickelt wird, ermöglicht nicht nur eine transparente Erarbeitung, sondern macht einen vielseitigen Zugang zu diesen möglich und stärkt die Kooperation zwischen Kommunen, Ländern und Bund.

Die Bedeutung von lokaler, bundesweiter und internationaler Relevanz sollte bereits in den Ausbildungsstätten diskutiert und vermittelt werden: Unterschiedliche Interessen, Expertisen und Kompetenzen sind notwendig und müssen dementsprechend gezielt erlernt und reflektiert werden (räumliche Flexibilität, internationale künstlerische Erfahrung, regionales Wissen, lokale Verortung).

Strukturelle Nachhaltigkeit

Auch die Aufgabenbereiche von Kommunen, Ländern und Bund verschwimmen aufgrund globaler Transformationsprozesse. Kooperationsförderungen zwischen Kommunen, Ländern und Bund (KoLaBuKo) sind notwendig und können mit den verschiedenen Kompetenzen der geförderten Kulturschaffenden, Kollektive und Institutionen begründet werden (**langfristige Förderungen** für Künstler*innen und Projekte mit lokalem, regionalem, bundesweitem, internationalem oder globalem Fokus). Eine Herausforderung stellt das Subsidiaritätsprinzip dar, welches aber gerade auch durch die Bund-Länder-Kooperation funktioniert (Länder finanzieren den Eigenanteil, so z.B. Niedersachsen[144]), häufig verfügen die Kommunen und Länder jedoch nicht über diese Mittel. Es stellt sich die Frage, ob das Subsidiaritätsprinzip nicht nur monetär, sondern auch über Kompetenz- und Kapazitätsnutzung, Arbeitsaufwand etc. gestaltet werden kann. Wichtig ist hierbei, dass Förderinstrumente aufeinander aufbauen und sich gegenseitig unterstützen können bzw. Möglichkeiten zur Weiterentwicklung geben.

Gegenwärtig kann auf vielerlei praktikable Erfahrungen der zweiten Phase des Programms NEUSTART KULTUR zurückgegriffen werden: So sind gelungene Absprachen zwischen den Akteur*innen (Verbände, Fonds etc.) auch unter Einbezug der Kommunen und Länder sichtbar geworden. Dieses kollaborative Entwickeln, Erarbeiten und Umsetzen von Programmen kann intensiviert und als Grundlage für weitere Formate genutzt werden. Das Potenzial ist derzeit hoch, denn die Akteur*innen sind zurzeit vernetzt wie vielleicht noch nie in der Geschichte des Bundes.

Mit den NEUSTART-KULTUR-Programmen wurden, wie schon lange vom BFDK gefordert, Leerstellen in den Förderinstrumenten[145] wahrgenommen und gefüllt.[146] In Zukunft sollte darauf geachtet werden, dass es sowohl thematische als auch strukturelle

144 Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: Förderkriterien für die Kofinanzierung von Bundesprogrammen im Zusammenhang mit der Covid-19-Pandemie. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/ausschreibungen/kofinanzierung-von-bundesprogrammen-im-zusammenhang-mit-der-covid-19-pandemie-193550.html [01.06.2021].

145 Bundesverband Freie Darstellende Künste (2018a): Förderung der freien darstellenden Künste. Berlin.

146 Ebd.

Förderungen gibt, in welchen sich Gruppen etablieren können, aber sich auch mit Themen verstärkt auseinandergesetzt wird. Durch Gastspielförderung, Wiederaufnahmeförderung und Langfristigkeit wird der Produktionsdruck genommen und es werden Strukturen geschaffen, in denen es weg von einer »Wegschmeißgesellschaft« und hin zu nachhaltigen Produktionsweisen geht.

Wie zu Beginn gezeigt, unterlagen die Förderbereiche einer meist klaren Aufteilung und Zuständigkeit. Mit dem NEUSTART-KULTUR-Programm haben sich diese Verantwortungen verändert. Zwar fördert der Bund auch hier nur über einen gewissen Zeitraum hinweg, dennoch hat das Programm in tradierte Förderstrukturen massiv eingegriffen. Es wird zu diskutieren sein, inwiefern die neuen Möglichkeiten sich auch weitergehend auf Länder und Kommunen auswirken werden und welche Bedingungen es benötigt, um Leerstellen auch nach dem Ende des Rettungspakets weiter zu füllen. Der verstärkte Austausch auf den verschiedenen Ebenen erscheint als ein wichtiger Schritt, den Förderkanon des Bundes voranzubringen und diesen mit den unterschiedlichen lokalen, kommunalen und regionalen Kontexten zu verknüpfen und damit vielseitig und nachhaltig zu gestalten.

Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland

Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka

Um die gesellschaftliche Rolle der Darstellenden Künste zu sichern und zu stärken, empfehlen wir eine vereinheitlichte, flächendeckende Kulturentwicklungs- planung. Mit dem Ziel einer nachhaltigen Entwicklung der (Darstellenden) Künste sollen die Kulturhaushalte auf allen Ebenen und die Förderanteile für die Freien Darstellenden Künste signifikant gesteigert und bessere Arbeitsbedingungen und soziale Sicherheit für Künstler*innen geschaffen werden.
Prof. Dr. Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka, Hochschule für Musik und Darstellende Künste, Frankfurt a.M.

1 Ausgangssituation

Die Bundesrepublik Deutschland zählt hinsichtlich der Dichte an Kultur- und Kunstinstitutionen wie auch der Höhe der eingesetzten Fördermittel zu den führenden Kulturländern der Welt.[1] Auch die vorhandene Zahl an Organisationen, Companies und Künstler*innen in den Darstellenden Künsten der Bundesrepublik ist bezogen auf die Einwohnerzahl mit keinem anderen Land der Welt vergleichbar. Theater, Produktionshäuser sowie freie Gruppen und Künstler*innen prägen die Bundesrepublik seit ihrer Gründung nachhaltig als Kulturland und beruhen auf Wurzeln, die weit in die Geschichte zurückreichen. Mit Lessings *Hamburger Dramaturgie*, der Epoche des Sturm und Drang, den frühen Reden und Dramen Schillers und später in der Weimarer Klassik mit den »Dioskuren« Goethe und Schiller finden sie ihren ersten großen und weit in die europäische Theatergeschichte strahlenden Höhepunkt, auf den heute in den Darstellenden Künsten noch immer – rezipierend oder kritisch – Bezug genommen wird.[2] Dennoch wür-

1 BKM (2021): Neustart Kultur: Milliardenhilfe für Kultur und Medien. Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

2 Kotte, Andreas (2013): Theatergeschichte: Eine Einführung. Köln.

den die Autor*innen und viele der Interviewpartner*innen in dieser Studie den Satz von Deutschland als Kulturland nicht ohne weiteres unterschreiben. Die Skepsis hinsichtlich des tatsächlichen Commitments der Bundesrepublik für ihre Künstler*innen und Organisationen ist während der Coronakrise gewachsen. Darüber dürfen auch die überproportional hohen und nicht immer koordinierten Ausschüttungen an Sondermitteln des Bundes (Corona-Hilfsfonds 1 und 2, NEUSTART KULTUR mit Sonderprogrammen wie #TakeThat u.a.) nicht hinwegtäuschen, die die reale Not zwar teilweise und temporär gelindert haben, nicht jedoch die strukturellen Probleme in einer Landschaft mit zahllosen verunsicherten und über lange Zeit arbeitslosen oder nichtbeschäftigten Darstellenden Künstler*innen.

Die strukturellen Probleme und der damit entstehende Reform- und Transformationsbedarf wächst im gesamten Theaterland – und zwar sowohl in den öffentlichen Theatern als auch im Bereich der freien Gruppen und Künstler*innen alias der sogenannten Freien Szenen. Während die Stadt-, Staats- und Landestheater unter verkrusteten Strukturen, Überproduktion, ausbleibenden jungen und stetig älter werdenden Publika, steilen Hierarchien und den Auswüchsen der überwiegenden Ein-Mann-Intendanzen leiden, die nicht selten Machthandlungen begünstigen und zu toxischen Arbeitsumfeldern führen, liegen die Probleme bei den Freien Darstellenden Künsten deutlich anders und lassen sich stichwortartig so skizzieren:

- Fehlende direkte Kommunikation mit den politisch Verantwortlichen
- Unzureichende Kulturentwicklungs- und Kulturplanungsinstrumente
- Unzureichende Teilhabe an der Kulturplanung und an der Entwicklung entsprechender Instrumente, wie Kulturentwicklungspläne und -konzepte, insofern vorhanden
- Fehlende oder nicht ausreichende finanzielle Fördermittel
- Zu eng greifende Förderkonzepte und Förderinstrumente
- Fehlende ganzheitliche und nachhaltige individuelle Lösungen für die Akteur*innen

Das führt schließlich dazu, dass die Entscheidung für eine Tätigkeit in den Freien Darstellenden Künsten heute nach wie vor mit viel zu großen existenziellen Risiken verbunden ist, die angesichts der hohen Subventionen in den staatlichen Bereichen nicht mehr angemessen erscheinen und dringend abgebaut werden müssen. Hierauf möchten wir in den einzelnen Kapiteln genauer zurückkommen.

Im Rahmen dieser mit Studie IV.1 korrespondierenden Teilstudie wurde untersucht, ob die kulturpolitische Förderstruktur und die Planungsarchitektur der Darstellenden Künste in den Bundesländern und Städten vor dem Hintergrund des jeweiligen kulturellen und künstlerischen Auftrages noch zukunftsfähig ist. Dabei sollten wir ein besonderes Augenmerk auf den Einsatz der **Kultur- (KEP) und Theaterentwicklungsplanung (TEP)** als konzeptionelles und Planungsinstrument legen und die Zukunftsfähigkeit dessen prüfen. Wir haben einerseits untersucht, ob dieses Instrument in den Bundesländern überhaupt bzw. noch immer verwendet wird und welche Erfolge sein Einsatz zeitigt. Andererseits interessieren uns auch die Fälle, in denen die KEP nicht eingesetzt und durch andere Instrumente kompensiert wird, um uns ein vollständiges Bild über den Einsatz von Planungs- und Konzeptionsinstrumenten in den Darstellenden Künsten zu machen. Wie erfolgreich waren diese Instrumente wirklich und welche Schlussfolgerun-

gen entstehen daraus für die zukünftige Entwicklung und Planung des Einsatzes der Förderinstrumente?

Dabei sind wir von folgenden Grundannahmen unserer Untersuchung ausgegangen:

- Die **Förderarchitektur** ist im Lauf der vergangenen 30 Jahre kaum und deutlich zu wenig erneuert worden und deshalb in wesentlichen Bereichen veraltet. Inzwischen reflektiert sie nicht mehr die aktuellen Rahmenbedingungen und die Inhalte und Qualität der neuen und kritischen Diskurse.
- Sie erschwert aus diesem Grund die **Kommunikations- und Abstimmungsprozesse** zwischen kulturpolitischen Organisationen und den Künstler*innen, Gruppen und Organisationen der Darstellenden Künste und schränkt damit maßgebliche und wichtige Innovationen und Impulse im Zusammenhang mit der strukturellen Erneuerung der Landschaft der Darstellenden Künste ein.
- Die **Bedürfnisse der Stakeholder** (Nicht-/Besucher*innen, Communitys, Künstler*innen und Mitarbeiter*innen der Theater und Freien Szenen, Kulturpolitik, andere Kultur- und Bildungseinrichtungen im Umfeld) werden nicht ausreichend berücksichtigt, um die Strukturen der Darstellenden Künste, deren Zielsetzungen und die Nachhaltigkeit der Arbeit in den Regionen abzusichern.
- Eine verlässliche moderne und nachhaltige KEP gibt es in den wenigsten Städten, Regionen und Bundesländern. Zwar sind vereinzelte Modelle zu finden, die wir untersuchen werden, aber weder sind die aufzufindenden Planungsinstrumente von Kommune zu Kommune und von Kommune zu Bundesland konzeptionell und inhaltlich miteinander abgestimmt, noch gibt es übergeordnete Planungsinstrumente auf der Bundesebene, die wie Schirmstrukturen fungieren, um eine einheitliche Planungsstruktur herzustellen.
- Die Gesamtstruktur der Darstellenden Künste und die **Dichotomie** zwischen den freien und den öffentlichen Theaterbereichen erschweren zunehmend die dringend erforderliche Modernisierung der Theaterlandschaft, deren Neustrukturierung und eine damit verbundene Neuverteilung der Anteile an den staatlichen Ressourcen zwischen den beiden Bereichen.

1.1 Forschungsfrage, Thesen, Methodik

Die **Forschungsfrage** unserer Studie lautet, inwiefern in den einzelnen Bundesländern und Regionen der Bundesrepublik KEP bzw. TEP existieren und welche (positiven) Auswirkungen diese auf die Darstellenden Künste in den Regionen haben. Aufgrund unserer Vorkenntnisse der Kulturpolitik der verschiedenen Bundesländer und intensiver Recherchen zur Struktur der Darstellenden Künste in den Regionen konnten wir bereits in Erfahrung bringen, dass mit dem Instrument der KEP sehr unterschiedlich umgegangen wird, während weitere Instrumente, meist Kulturkonzepte, in den eigentlichen Aufgabenbereichen der Kulturentwicklungsplanung überlappend oder gar alternativ eingesetzt und aktiviert werden. Während also eine – geringe – Zahl an Bundesländern sehr wohl über eine funktionierende KEP verfügt, besteht in den meisten Bundesländern ein großes Defizit, das bei einigen wie angesprochen durch »Ersatz«-Instrumente kompensiert und bei anderen sogar vollständig vernachlässigt wird. Andererseits gibt es Bun-

desländer, wie Nordrhein-Westfalen (NRW), deren erster Schub an KEP auf der kommunalen Ebene stattfand – hier insbesondere Köln und Düsseldorf –, während unklar ist, ob die Erfahrungen aus diesen Instrumenten überhaupt in die Planung auf der Landesebene eingehen oder schlichtweg ausgeblendet werden.

Unsere zu **überprüfende These** lautet deshalb, dass es kein einheitliches System einer Kulturentwicklungsplanung gibt, weder auf Bundesebene noch in den Bundesländern, sondern in jedem Bundesland auf Grundlage eines spezifischen exekutiven Selbstverständnisses, eines historischen Vorlaufes und des Engagements der Verbände und Akteur*innen unterschiedliche Typen von Instrumenten im Einsatz sind, mit denen verschiedene Ziele verfolgt werden.

Schadet dies der Qualität der kulturpolitischen Steuerung und Förderung der Darstellenden Künste oder verhält sich die Absenz dieser Instrumente neutral in Bezug auf den Erfolg der Kulturpolitik? Worin besteht letztlich der Erfolg der Kulturpolitik auf Landes- und kommunaler Ebene und ist dieser überhaupt genau zu definieren oder wird er nicht vielmehr überproportional stark durch die Rahmenbedingungen beeinflusst? Würde diese Frage allerdings negativ beantwortet werden können, dann steht das gesamte Konzept der KEP zur Debatte.

Um den Fragen nachzugehen, haben wir uns als Forschungsmethoden auf ein intensives Studium der zum Thema vorliegenden Forschungsliteratur und auf eine daran anknüpfende **empirische Untersuchung** verständigt, in der leitfadengestützte Interviews zum Einsatz kommen. Wir haben uns des Weiteren geografisch, demografisch und kulturpolitisch abgestützt und schließlich vier Bundesländer – stellvertretend für alle 16 – zur genaueren Untersuchung ausgewählt. In jedem der vier Länder wurden von uns jeweils etwa 30 Interviews auf allen Ebenen der Kulturpolitik, der Verbände und der Künstler*innen durchgeführt. In diesen etwa einstündigen Gesprächen haben wir uns darauf konzentriert, ausreichend und qualitativ wertvolles, aussagekräftiges Material zu sammeln, um die Meinungsvielfalt bezüglich oben genannter Themen sowohl der kulturpolitischen Ebenen Land und Kommune, aber auch der Legislative und Exekutive sowie der Verbände, der Stakeholder und der Nutznießer der Kulturpolitik in ausreichender Güte und Qualität abzubilden. Unser Ziel war es, dass sich die Ergebnisse unserer Untersuchungen und Interviews einerseits zu einem relevanten Bild der Kulturpolitik, der Freien Darstellenden Künste und ihrer Verknüpfung in den Regionen und andererseits auch zu einem Bild über den Gebrauch von Instrumenten der KEP entfalten. Das ist uns mit den mehr als 120 Interviews gelungen.

Zudem beschäftigte uns die Frage, was der Begriff der »Freien Darstellenden Künste« beinhaltet und ob er im Kontext dieser Studie richtig gewählt ist. Denn erstens ist die daraus entstehende und teilweise von den Verbänden der Freien forcierte Dichotomie zwischen den freien und den öffentlichen Theatern und der in ihnen beschäftigten Künstler*innen als grundlegend »schief« zu betrachten und zu beurteilen. Die Begriffe »öffentlich« und »frei« suggerieren Attribute, die zum einen nur schwer vergleichbar sind. Zum anderen wiegen die Unterschiede zwischen beiden weniger schwer als die Gemeinsamkeiten, nämlich als wichtigste Akteure die Theaterlandschaft wie auch die Darstellenden Künste selbst überhaupt erst entstehen zu lassen.

Die Freien Szenen werden ebenso von öffentlichen Mitteln alimentiert, während wiederum an öffentlichen Häusern beschäftigte Künstler*innen in zahlreichen Projek-

ten der Freien Szene mitwirken, wenn sie nicht von vornherein ein hybrides Arbeitsmodell leben; als Grenzgänger*innen und damit auch als Vermittler*innen zwischen den beiden wichtigsten und größten Teilsystemen der deutschen Theaterlandschaft. Es handelt sich bei der behaupteten Dichotomie vielmehr um eine von Verbänden geschaffene und von immer weniger Künstler*innen gelebte künstliche Wirklichkeit und Abstufung: von Künstler*innen, die in öffentlichen Häusern und Produktionszusammenhängen arbeiten möchten, weil sie in ihrer Ausbildung entsprechend darauf vorbereitet worden sind, und jenen, die in Gruppen oder allein jenseits öffentlicher Häuser und ihrer Strukturen arbeiten, produzieren und ihre Arbeiten präsentieren möchten. Würde es gelingen, mit den hier vorgelegten Studien (z.B. IV.1, IV.3) die Sinnlosigkeit der dichotomen Aufteilung der Theaterlandschaft belegen zu können, dann bestünde mit der strukturellen Neubetrachtung und mit einer darauf folgenden, dringend notwendigen Reform die einmalige Möglichkeit, viele der akuten und zugleich lange schon bestehenden kommunikativen und operativen Fehlstellen zu füllen und darauf neue Planungs- und neue Fördersysteme zu entwickeln, um damit auf eine zukunftsfähige Landschaft der Darstellenden Künste zuzusteuern.

1.2 Die Rolle der Freien Szene in den Bundesländern und regionalen Strukturen

Die Rolle und Bedeutung der Freien Szene, als Zusammenschluss aller nichtöffentlichen und explizit nicht privatwirtschaftlich agierenden Künstler*innen, Gruppen, Produktions- und Aufführungsstätten sowie Festivals, ist größer als erwartet – und zwar auch jenseits der großen Metropolen Berlin, Hamburg, München sowie der beiden Metropolregionen Frankfurt/Rhein-Main und Rhein-Ruhr, in denen sich aufgrund besonders attraktiver Rahmenbedingungen die Akteur*innen der Freien Szenen erwartungsgemäß konzentrieren. Ein guter Indikator hierfür sind die beim Bundesverband Freie Darstellende Künste (*BFDK*) gemeldeten Künstler*innen, die – Berlin explizit ausgenommen – rein numerisch 40-60 % aller im jeweiligen Bundesland vertretenen freien darstellenden Künstler*innen repräsentieren. Mit ca. 1.964 Künstler*innen sind im *BFDK* durchschnittlich zwar nur 123 Künstler*innen, Gruppen und Häuser je Bundesland organisiert. Man darf aber aufgrund einer erst kürzlich vorgelegten Publikation des *BFDK* über eine Bestandsaufnahme »der Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien Darstellenden Künste aus 16 Bundesländern«[3] in den Jahren 2020 und 2021 davon ausgehen, dass die Zahl der freien darstellenden Künstler*innen, einschließlich der oftmals auch in anderen Verbänden organisierten Tänzer*innen und Choreograf*innen, der Objekt- und Figurentheater-Künstler*innen und der Akteur*innen des Kinder- und Jugendtheaters, mindestens doppelt so hoch ist. Berlin bricht mit 8.000 freien darstellenden Künstler*innen und 500 Gruppen alle Rekorde, während tatsächlich nur 433 Akteur*innen – das sind gerade einmal 5 % – im *BFDK* organisiert sind. Das liegt vor allem am hohen Internationalisierungsgrad der Künstler*innen, die in diesem Fall

3 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern. Berlin.

ebenso wenig organisiert sind wie die nationalen Gruppen und Künstler*innen, die ihren künstlerischen Durchbruch längst geschafft haben.[4]

Deutlich wird bereits in dieser deskriptiven Bestandsaufnahme, dass die Arbeits- und Förderbedingungen der Künstler*innen in den verschiedenen Ländern sehr unterschiedlich sind, was sich an folgenden Indikatoren erkennen lässt:

- Die **Zusammensetzung** der Freien Szenen verändert sich von Bundesland zu Bundesland einschließlich historischer Besonderheiten,
- die **Finanzierungsanteile** für die freien darstellenden Künstler*innen schwanken von Land zu Land und verändern sich nur sehr wenig, meist nach mühevoller Lobbyarbeit, ohne dass die Erfolge nachhaltigen Charakter tragen,
- die **Instrumente der Förderung** unterscheiden sich von ihrer Zahl, ihrer Definition, ihrer Ausrichtung und Ausstattung erheblich von Bundesland zu Bundesland (s.a. Studie IV.1),
- die **Vergabeverfahren** sind sehr unterschiedlich und reichen von strikten Vergaben von Mitteln durch die Kulturpolitik über Vergaben durch von der Politik eingesetzte Jurys, über Vergaben durch den jeweiligen Landesverband bis – in noch viel zu seltenen Fällen – Vergaben durch die beteiligten Künstler*innen selbst (Stuttgart u.a.).[5]

1.3 Rahmenbedingungen der Kultur

Die Bundesrepublik Deutschland ist ein Bundesstaat in der Mitte Europas, der als freiheitlich-demokratischer und sozialer Rechtsstaat konstituiert ist. Er besteht seit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten im Jahr 1990 aus 16 Bundesländern, die zugleich als dem Bund nachgeordnete Verwaltungseinheiten dienen.

In Deutschland leben etwa 83 Mio. Menschen auf einer Fläche von knapp 358.000 Quadratkilometern, was im Schnitt zu einer gegenwärtigen Besiedlung von 233 Einwohner*innen je Quadratkilometer führt. Zu berücksichtigen sind allerdings die riesigen Schwankungen zwischen Metropolen wie München (4.686 E/km^2), Berlin (4.052 E/km^2) und Stuttgart (3.052 E/km^2), während die Gemeinde Wiedenborstel in Schleswig-Holstein mit nur 2,4 Einwohner*innen je Quadratkilometer die am dünnsten besiedelte deutsche Gemeinde ist. Nordrhein-Westfalen (526 E/km^2), das Saarland (383 E/km^2), Baden-Württemberg (311 E/km^2) und Hessen (298 E/km^2) sind die vier am dichtesten besiedelten Bundesländer, während Mecklenburg-Vorpommern nur noch über eine Bevölkerungsdichte von durchschnittlich 69 Einwohner*innen je Quadratkilometer verfügt. Die **Hauptstadt Berlin** ist die bevölkerungsreichste Stadt des Landes, gefolgt von den Millionenmetropolen Hamburg, München und Köln. Der größte Ballungsraum ist das Ruhrgebiet, gefolgt vom der Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main.

Die Geburtenrate ist mit 1,57 Geburten je Frau im Vergleich mit der Weltfertilitätsrate, die 2017 bei 2,4 Geburten je Frau liegt, niedrig.[6] Anders als zu erwarten, liegen die Fertilitätsraten und damit der Zuwachs an junger Bevölkerung in ländlichen Gebieten, Vor-

4 Ebd.

5 Ebd.

6 IDA/IBRD (2019): World Development Indicators.

orten oder kleinen Städten deutlich höher als in Metropolen oder Universitätsstädten, wo Wohnraum für junge Familien zunehmend unerschwinglich ist. Dies ist ein Grund mehr dafür, künstlerische und kulturelle Bildungsangebote vor allem in den ländlicheren Gebieten und Vororten zu verstärken, um die zukünftigen Publika, Stakeholder und künstlerischen Nachwuchskräfte nachhaltig und wirksam zu erreichen.

Die regionale Verortung der Bundesländer

Um die Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik zu erfassen, muss die **regionale Verortung** der zu untersuchenden Bundesländer diskutiert werden.

Während die öffentlichen und Freien Szenen in Süd- oder Westdeutschland finanziell vergleichsweise gut ausgestattet sind, sind sie es mitnichten in den ostdeutschen Bundesländern. Hier geht noch immer eine finanzielle und kulturpolitische Kluft durchs Land, die zu einem Wegzug vieler Künstler*innen führt. **Cultural Drain** bedeutet ähnlich dem Brain Drain in den Wissenschaften und in der Wirtschaft, dass Kommunen, Regionen und Länder ihre Künstler*innen verlieren, weil sie keine guten Lebens- und Arbeitsbedingungen sicherstellen können, und die Zuzugsländer und -orte wiederum vom hohen Entwicklungsstand dieser Künstler*innen profitieren können. Dies reißt seit 1990 große Lücken, bis zu der Tatsache, dass es im Osten Deutschlands inzwischen weiße Flecken in der Landschaft der Darstellenden Künste gibt, die im Rahmen der Vereinigung der beiden Länder und aufgrund von Masterplänen des Deutschen Bühnenvereins (DBV) bereits die Hälfte der staatlichen Theaterinfrastruktur und ihrer Künstler*innen verloren haben. In diesen Regionen sind kaum noch Künstler*innen und Gruppen der Freien Szenen und damit auch immer weniger künstlerische und Bildungsimpulse für die dort lebenden Menschen vorhanden.

Das hat eklatante Auswirkungen auf die kulturelle Versorgung, die kulturelle Bildung und das demokratische Selbstverständnis einer Jugend, die einerseits mit schmalen kulturellen und soziokulturellen Angeboten aufwächst und andererseits einem wachsenden rechten Populismus und einer ebenso wachsenden Demokratiefeindlichkeit ausgesetzt ist, die die Errungenschaften des demokratischen Staates mit Hetz- und Lügenkampagnen, neofaschistischen Aufmärschen und »Kinderfängerei« in Sportvereinen, Vereinsheimen und in sogenannten Kultur-Clubs gefährden.

Vor diesem Hintergrund wird die immense und durch nichts zu ersetzende Bedeutung von Kunst und Kultur, von Theater- und anderen kulturellen Angeboten, die für geringe, hochsubventionierte Preise und nahezu barrierefrei zugänglich sind, deutlich. Jeder Cent mehr ist eine Investition in eine demokratische Entwicklung, jeder Cent weniger für die Kultur könnte direkt und indirekt wachsende Zahlen an rechten Wähler*innen und Aktivist*innen mit sich bringen, die die demokratische Basis der Bundesrepublik nachhaltig unterwandern, wie die Wahlerfolge der AfD bei den Bundestagswahlen 2021 in Ostdeutschland stichhaltig beweisen. Hier wurde die AfD in vier von fünf Ländern mit Werten zwischen 18,6 % und 22,7 % der abgegebenen Zweistimmen jeweils zweitstärkste Kraft. In Sachsen verdrängte die AfD mit 27 % der Zweitwählerstimmen sogar die CDU vom angestammten ersten Platz. Insgesamt holte die AfD im Osten 17

Direktmandate, was Jahre zuvor noch für undenkbar gehalten wurde.[7] Vor diesen Entwicklungen und deren Verstärkung müssen wir uns insbesondere mit Kunst und Kultur schützen, denn Kultur ist Bildung. Und Bildung und Wissen sind die wichtigsten Güter, die junge Menschen dafür qualifizieren, Populismus in allen seinen Spielarten rechtzeitig zu entlarven und sich für eine demokratische Kultur einzusetzen.

1.4 Kulturentwicklungsplanung (KEP) und alternative Instrumente

Auch wenn es bereits in den 1970er Jahren mit der Politik einer »Kultur für alle« eine erste Welle der Entstehung von Kulturentwicklungsplänen in Städten und Ländern gab, so sind diese Planungsinstrumente, wie wir sie heute sehen und auffassen, doch eigentlich ein Instrument der 2000er und 2010er Jahre. In dieser Zeit wurden sie konzeptionell in den Stand erhoben, über den wir heute sprechen und den wir hier erforschen. Das ist vor allem auch mit einem größeren Selbstbewusstsein der Kulturorganisationen verbunden, die sich eine Planungsklarheit und -sicherheit von der Kulturpolitik und ihren Verbands- und Gewerkschaftsstrukturen wünschen. Um diesen Prozess gut begleiten zu können, sind eine Reihe kleiner und mittlerer Kulturberatungsunternehmen entstanden, die in der Beratung der Kulturbehörden ein zunehmendes Arbeitsfeld sehen und hier nicht selten das Instrument einer KEP oder auch neuere Modelle vorschlagen, wie wir sehen werden.

Patrick S. Föhl schreibt von einem »rasanten Anstieg von Planungsprozessen im gesamten Bundesgebiet« und nennt vor allem erfolgreiche Kulturentwicklungsplanungen in Städten »wie Bremen (2006), Dresden (2007), Köln und Leipzig (2008) mit groß angelegten Kulturplanungsverfahren, […] ebenso zahlreiche mittelgroße bis kleine Kommunen wie Freiburg (2006), Leverkusen (2008) und Neuruppin (2011)«[8]. Föhl macht für diesen Anstieg eine Reihe von Faktoren verantwortlich:

- die »lange Kadenz der hinlänglich bekannten gesellschaftlichen Herausforderungen«,
- die »zunehmende Bewegungsunfähigkeit der Kulturpolitik« sowie
- die »sehr einseitig verteilte Kulturförderung (Stichworte: Aufrechterhalten/Betrieb kultureller Infrastruktur, Omnibusprinzip)«,[9]die wachsenden Aufgabenvolumina bei latent stagnierenden finanziellen Mitteln,
- der Bedeutungsgewinn von Kunst in spezifischen Bereichen, während klassische künstlerische Genres wie die Darstellenden Künste unter Druck geraten.

Verfahren der Kulturentwicklungsplanung sollen laut Föhl aufbauend auf Bestandsaufnahmen und Analysen

7 Statista.de (2021): *Infografik. Mathias Brandt. Wahlergebnisse: So stark ist die AfD in den Ländern* [online], https://de.statista.com/infografik/5926/afd-in-den-landtagen/ [27.09.2021]

8 Föhl, Patrick (2014): Kulturentwicklungsplanung. Instrument zeitgemäßer Kulturpolitik oder überladener Hoffnungsträger. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 144. I/2014. 32.

9 Ebd.

- »kulturpolitische Zielstellungen formulieren,
- Schwerpunkte setzen, und
- Maßnahmen definieren.«[10]

Auch wenn Föhl darauf abstellt, dass »die umfänglichsten Aktivitäten kultureller Planung aufgrund der föderalen Struktur naturgemäß auf der kommunalen Ebene«[11] stattfinden, so verweist er auf wichtige Konzeptionen auf der Landesebene, wie beispielsweise die Kunstkonzeption (1989) in Baden-Württemberg, und »inzwischen fast flächendeckende«[12] Konzeptionen im Osten Deutschlands. Das gab für uns den Ausschlag, auf der Ebene der Bundesländer konzeptionell eine erste Untersuchungsebene anzulegen, die uns dann innerhalb der jeweiligen Landesgrenzen auf die nachgeordneten Ebenen führen würde. Ein wesentlicher konzeptioneller Gedanke betrifft zudem die **Beteiligungsverfahren** und die Einbindung aller Stakeholder, zu denen nicht nur die kulturpolitischen und die Verbandsebenen, sondern eben auch die Publika und die Künstler*innen und Mitarbeiter*innen der Organisationen als wichtigste Stakeholder gehören.

Instrumente einer konzeptbasierten Kulturpolitik

Ulrike Blumenreich, die sich ebenfalls sehr ausgiebig mit der Systematik der KEP befasst hat, spricht von »konzeptbasierten Instrumenten der Kulturpolitik« und prägte damit einen in der Wissenschaft heute gängigen Begriff. In der folgenden Grafik wird ihre Unterscheidung der einzelnen Planungsebenen nach strukturellen Gesichtspunkten deutlich. Hier unterscheidet sie

- verfassungsrechtliche Grundlagen,
- Instrumente zur programmatischen Ausrichtung sowie der Analyse und Berichterstattung,
- Governance-Instrumente und
- Operationalisierungsinstrumente

und dient unserer Untersuchung damit im Weiteren als Grundlage der Einordnung.[13]

Anliegen unserer Studie ist es allerdings nicht, zu überprüfen, welche Instrumente in welchem Maße Verwendung finden. Wir untersuchen vor allem den Einsatz und Erfolg und damit auch den zukünftigen Einsatz der Planungs- und Konzeptionsinstrumente.

Bereits in der Rubrik B der Instrumente programmatischer Ausrichtung, also relativ gleichwertiger Instrumente, zeigt sich die Vielfalt: Neben Kulturentwicklungsplänen wird auch auf Kultur- und Spartenkonzepte bzw., wie im Fall der Darstellenden Künste, auf Theaterentwicklungspläne oder -konzepte verwiesen, die in ihrer konzeptionellen

10 Föhl (2014): 33.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Blumenreich, Ulrike (2014): Stand der konzeptbasierten Kulturpolitik in den Bundesländern. In: Jahrbuch für Kulturpolitik 2014, s.a. Übersicht 1.

14 Ebd.

Tabelle 1: Systematik Grundlagen und Instrumente konzeptbasierter Kulturpolitik[14]

<table>
<tr><td colspan="4">A Grundlagen
Landesverfassungen (Rahmen) | Gesetze (Rahmen)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Bestimmungen zu Kunst und Kultur in den Landesverfassungen</td><td colspan="2">Kulturraumgesetze
Kulturfördergesetze
Kulturfachgesetze</td></tr>
<tr><td colspan="3">B Instrumente zur programmatischen Ausrichtung
Planungen und Konzeptionen | Leitlinien und Strategien</td><td>C Instrumente der Analyse und Berichterstattung
(als Entscheidungs- und Planungsgrundlagen)</td></tr>
<tr><td>Kulturentwicklungspläne
Kulturkonzepte
Sparten- und Teilbereichs-konzepte</td><td colspan="2">Kulturpolitische Leitlinien
Kulturleitbilder
Kulturpolitische Strategie-papiere
Kulturpolitische Grundsatz-papiere und
-empfehlungen</td><td>Kulturberichte
Bestandaufnahmen/Kultur-analysen
Spartenberichte
Teilbereichsberichte
(z.B. Kulturwirtschaftsberichte)</td></tr>
<tr><td colspan="3">D Governance-Instrumente
Diskurs- und | Vereinbarungen
Beteiligungsverfahren</td><td>E Operationalisierungsinstrumente</td></tr>
<tr><td>Kulturkonvente
Kulturkommissionen/
Kulturbeiräte
Kulturdialoge/Diskurse
Runde Tische
Kulturforen</td><td colspan="2">Zielvereinbarungen
Leistungsvereinbarungen</td><td>Förderprogramme/Förderrichtlinien</td></tr>
</table>

Ausrichtung und Anwendung nur Nuancen auseinanderliegen und oftmals auch begrifflichen Verwechslungen zwischen Konzept, Konzeption und Plan/Planung unterliegen.

Ulrike Blumenreich selbst betont, dass »innerhalb der Planungen und Konzepte die Kulturentwicklungsplanungen die umfangreichsten Instrumente [sind], die aus folgenden Teilen bestehen:

- Bestandsaufnahme und Analyse,
- kulturpolitische Ziele und ihre Priorisierung,
- Maßnahmen zur Zielerreichung,
- Quantifizierung der benötigten finanziellen oder personellen Ressourcen und
- Maßnahmen zur Zielüberprüfung.«[15] Zugleich bestätigt sie unsere Erkenntnis, dass, weil keines dieser Instrumente geschützt ist und geschützt verwendet wird, es zu Verwischungen zwischen diesen kommt und die Inhalte und Bestandteile der Instrumente nicht einheitlich geregelt sind oder verwendet werden.[16]

1.5 Die Auswahl der Bundesländer

Wir haben uns gemäß unserem Forschungsauftrag methodisch auf den Versuch verständigt, einzelne Bundesländer konkreter zu untersuchen und dort ein Erfahrungsbild durch leitfadengestützte Interviews zu erstellen und dieses genauer zu analysieren. Verständigt haben wir uns im weiteren Vorgehen darauf, vier Bundesländer mit ganz unterschiedlichen kulturpolitischen Ausrichtungen und einer verschieden voneinander ausgestatteten und organisierten kulturellen Basisinfrastruktur auszuwählen, um die kulturpolitische und die Landschaft der Darstellenden Künste der Bundesrepublik so repräsentativ wie möglich darzustellen.

Ausgangspunkt unserer Überlegungen hinsichtlich der **regionalen Auswahl** war es, ein ausgewogenes Bild der kulturpolitischen und der Landschaft der Darstellenden Künste abzubilden und hierfür eine verantwortungsvolle Auswahl der zu studierenden Gebiete der Bundesrepublik zu treffen. Gleichzeitig war es uns wichtig, für bestimmte Regionen einheitliche kulturpolitische Voraussetzungen zu definieren und vorzufinden, was die Landesgrenzen überschreitende Regionen und Projekte im ersten Schritt ausschloss. So sind die übergreifenden und angrenzenden Regionen in jeder der vier Teilstudien selbstverständlich berücksichtigt und aufgenommen worden, wie Exkurse nach Brandenburg, Sachsen/Sachsen-Anhalt und Rheinland-Pfalz zeigen.

Wir haben uns – auch im Hinblick auf eine vernünftige Bündelung unserer personellen Ressourcen – in unseren weiteren Überlegungen für vier vertiefte Teilstudien in den vier Bundesländern entschieden, mit denen wir wichtige Teile der bundesdeutschen Wirklichkeit am ehesten abbilden können. Die ausgewählten Bundesländer folgen einem spezifischen Bild:

Für die Länder in der Großregion Zentrum/Süden haben wir uns für das Bundesland **Hessen** entschieden, weil die Frankfurt/Rhein-Main-Region eine der größten und wich-

15 Blumenreich (2014): 201.

16 Ebd.

tigsten Metropolregionen des Landes ist, die zugleich auch als finanzwirtschaftliches Ballungszentrum wesentliche wirtschaftspolitische Impulse in die gesamte Bundesrepublik gibt. Zugleich verfügt Hessen über für unseren Forschungsauftrag hervorragende demografische und geografische Voraussetzungen. Hessen gehört mit einem Altersdurchschnitt von 43,9 Jahren (der Bundesdurchschnitt liegt bei 44,9 Jahren) zu den jüngeren Ländern der Bundesrepublik. Das Bundesland verknüpft zudem metropolitane mit ruralen Regionen, was die Darstellenden Künste und die diese legitimierende und finanzierende Kulturpolitik anhält, den Versorgungsauftrag über die Metropolregion und die weiteren großen Städte Kassel, Wiesbaden und Darmstadt hinaus auszudehnen und hier zum Beispiel auch Gießen und Marburg als Standorte mit einzubeziehen. Zudem hat Hessen mit der bundesweit einmaligen Hessischen Theaterakademie (HTA) einen weiteren wichtigen und beachtenswerten Standortfaktor. Die HTA ist ein einmaliges und vorbildloses Bildungsinstitut, das von den Theaterdepartments der drei Kunsthochschulen, den Theatern des Bundeslandes Hessen und dem Kulturministerium getragen wird und den Studierenden in Regie, Schauspiel, Gesang, Tanz sowie Theater- und Orchestermanagement einmalige Studien- und Berufschancen eröffnet.

Das Nachbarland **Thüringen** ist das zweite Land unserer Auswahl. Seit der Öffnung der Grenze im Jahr 1989 hat Hessen einige Jahre eine Art informeller Patenschaft für Thüringen übernommen und Schützenhilfe beim Aufbau einer neuen administrativen und politischen Infrastruktur geleistet. Auch andere Bundesländer waren daran beteiligt, wie Rheinland-Pfalz, dessen ehemaliger Ministerpräsident Dr. Bernhard Vogel (CDU) im Jahr 1992 auf Bitten des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl als Parteichef der thüringischen CDU und damit ergo auch als Ministerpräsident Thüringens eingesetzt wurde und in den elf Jahren und vier Monaten seiner Regentschaft auch die kulturpolitischen Grundlagen des Bundeslandes neu verlegte, zentralisierte und verantwortete. Dies beinhaltete – erneut auf Vorlage von Masterplänen des DBV und später mithilfe der Consulting-Firma Actori – eine Strukturreform und Flurbereinigung von wichtigen kleinen Theatern des Bundeslandes, in deren Folge auch große Teile der Künstler*innen der einst florierenden Freien Szenen nach Berlin oder Westdeutschland auswanderten.

An dieser Stelle muss auch der Wechsel der Wählerschaft der CDU (die 1991 und 1995 noch über 50 % der abgegebenen Zweitstimmen erreichte) zur AfD in den vergangenen Jahren reflektiert werden. Die Mehrheit der Thüringer Bürger*innen war von den Folgen des durch die Strukturreform bedingten Kahlschlags, nach der Zeit der ostdeutschen ökonomischen Depression und des Niedergangs der DDR in den 1980er Jahren, ein zweites Mal innerhalb von zehn Jahren hart von falschen Versprechungen betroffen. Dennoch ist Thüringen, gemeinsam mit Sachsen, ein aus traditionellen Gründen noch immer wichtiges Kulturland im Osten Deutschlands.

Nordrhein-Westfalen (NRW), das größte deutsche Flächenland, an der Grenze zu Frankreich, Belgien und den Niederlanden gelegen, mit einer großen Industriegeschichte und einem reichhaltigen Kultur- und Theaterangebot, ist das dritte Land unserer Auswahl. Zum einen ist es das Land mit dem im Vergleich geringsten Einfluss einer ehemals höfischen Struktur auf das heutige Theatersystem, weshalb frühe bürgerliche und demokratische Aspekte für dessen Weiterentwicklung eine entsprechend

große Rolle spielten. NRW ist zugleich symptomatisch für die kurze Geschichte der Bundesrepublik als Industrie- und Einwanderungsland, was bis heute Auswirkungen auf die demografische und Sozialstruktur wie auch auf die kulturelle Nachfrage und Infrastruktur und das künstlerische Angebot hat. Diese Ausgangslage muss in dieser Studie Erwähnung finden, um ein vollständiges und repräsentatives Abbild zu zeichnen.

Schließlich **Berlin**, seit 1990 de jure und seit dem Umzug der Regierung, ihrer Behörden und Ministerien aus Bonn im Jahre 1999 de facto die Hauptstadt der Bundesrepublik und zentraler politischer und medialer Dreh- und Angelpunkt der sogenannten Berliner Republik, ist das vierte Bundesland unserer Auswahl. Als Hauptstadt besitzt es einen klassischen **Doppelauftrag** zwischen Versorgung der Bevölkerung mit Kultur und Repräsentation des Landes, also als kulturelles Schaufenster, nicht zuletzt aufgrund einer massiven medialen wie auch großen touristischen Präsenz und einer großen Zahl an internationalen Botschaften. Zudem hat es den Auftrag, die ehemaligen Schnittstellen zwischen Ost- und Westberlin und damit stellvertretend zwischen Ost- und Westdeutschland besser zu verkitten und zu verschmelzen, die kulturellen Angebote zu vereinheitlichen und damit eine partielle Vereinigungsarbeit zu leisten, die in den vergangenen 30 Jahren durchaus vernachlässigt worden ist. Mit Berlin wird zudem die einzige international wirkende Metropole Deutschlands in die Studie integriert, in der nicht nur Berlins kulturpolitische und finanzielle Sonderstellung der Kultur und ihrer Organisationen betrachtet wird, sondern auch die Exzellenz und Innovationskraft einiger der freien Künstler*innen und Gruppen sowie die Präsenz einiger der besten Theater Deutschlands mit einer ebenso großen internationalen Ausstrahlung. Die Künstler*innen, die in Berlin aktiv sind, gehören zur europäischen Avantgarde, weil es ihnen zum einen gelingt, sich in der am dichtesten mit Gruppen und Künstler*innen besiedelten und bespielten Stadt Europas durchzusetzen, und weil sie zum anderen im ständigen Kontakt, Austausch und in Kollaboration mit internationalen Künstler*innen und neuesten künstlerischen Einflüssen arbeiten. So war Berlin vor der Coronapandemie einer der weltweit wichtigsten und avantgardistischsten Orte der Performativen Künste, etwa vergleichbar mit New York City in den 1970er Jahren.

So haben wir vier durchaus sehr verschiedene und in ihrer Unterschiedlichkeit für das Gesamtbild der Bundesrepublik dennoch sehr repräsentative Länder ausgesucht, in denen wir den oben genannten Fragestellungen mit Materialrecherche, Analyse und empirischen Untersuchungen nachgehen wollen.

Kulturindikatoren

Laut dem Kulturfinanzbericht 2020 wurden im Jahr 2017 in der Bundesrepublik 11,4 Mrd. € für Kultur ausgegeben, was rechnerisch weniger als 2 % (1,8 %) des gesamten Staatshaushaltes entspricht. Das ist der Rahmen bei der Betrachtung und Analyse der einzelnen Bundesländer und Regionen und ihrer kulturpolitischen Einflussnahme auf Kultur und Kunst und auf die Förderung der Darstellenden Künste. Von Bundesland zu Bundesland schwanken die nominalen und relativen Höhen der Ausgaben für Kultur, was verschiedene Ursachen haben kann und letztlich meist von den Rahmenbedingungen bestimmt wird. Oftmals sind es aber auch politische Initiativen und das Engagement von neugewählten Minister*innen und Staatssekretär*innen für Kultur,

die wesentlich Einfluss nehmen können auf die jeweiligen Kulturkonzeptionen und die damit verbundene Struktur der Kulturausgaben ihres Bundeslandes:

- In **Hessen** lag die Höhe der Kulturausgaben im Jahr 2019 bei **280,5 Mio**. € – das sind **44,52 € je Einwohner*in** –, während die Ausgaben für Theater und Darstellende Künste bei 103,5 Mio. € liegen und damit den größten Einzelposten im Kulturhaushalt darstellen (2019).
- In **Berlin** lagen die Gesamtausgaben Kultur bei **657 Mio. €,** das sind **179,50 € je Einwohner*in,** und 305 Mio. € für Darstellende Künste (2017).
- In **NRW** wurden 2019 **245 Mio. €** für Kultur verausgabt – das sind nur **13,66 € je Einwohner*in** (2021).
- In **Thüringen** liegen die Kulturausgaben in den letzten sieben Jahren konstant bei etwa **180 Mio. €**, das sind **84,90 € je Einwohner*in**; die Ausgaben für die Darstellenden Künste liegen seit Jahren konstant bei ca. 100 Mio. € (2021).

Auch wenn die Zahlen nicht immer auf dem neuesten Stand zur Verfügung stehen, weil von den jeweiligen Behörden nicht aktueller kommuniziert, zeigt sich – mit Ausnahme von Berlin – bei drei von vier Ländern eine überschaubare Höhe der Kulturausgaben, wobei Thüringen hier mit einem Wert von **84,90 € Kulturausgaben je Einwohner*in** p. a. herausragt, der nahezu doppelt so hoch ist wie in Hessen (44,52 €/E) und sechs Mal so hoch wie in Nordrhein-Westfalen (13,66 €/E). Es zeigt die Bedeutung, die der Kultur von der Politik beigemessen wird, die Intensität, mit der die Politik diese in den letzten zehn Jahren gefördert hat, aber auch die Ironie sinkender Bevölkerungszahlen, durch die die Pro-Kopf-Ausgaben automatisch steigen. Berlin wiederum hat durch die Sonderfinanzierung des Bundes auch einen Sonderstatus und kann deshalb unbedenklich mit dem »geschenkten« Geld des Bundes nach außen hin kulturell repräsentieren. Dennoch verausgabt auch das Land Berlin überdurchschnittlich viele Mittel für die Kultur, um die hohe Konzentration an Künstler*innen und Kultureinrichtungen sowie die hohe Qualität und Innovationskraft künstlerischer Produktionen zu erhalten und weiterzuentwickeln.

Nur aus den Kulturindikatoren allein kann die Antwort auf die Frage nicht abgeleitet werden, ob man **die Bundesrepublik als Kulturland** bezeichnen kann und darf. Hierfür müssen weitere Voraussetzungen erfüllt werden, um diesem Titel voll und ganz gerecht zu werden. Dazu gehört zum Beispiel auch ein elementares Bekenntnis des Staates und der Bundesländer zur Kultur, wie es zum Beispiel ein **Staatsziel für Kultur** sein könnte.

Dieses ist allerdings nicht in der Verfassung verankert, auch der Anteil der Kultur am Bruttosozialprodukt (BSP) liegt unter 2 % und ist damit im Vergleich zu den meisten anderen Ressorts (Arbeit und Soziales, Verteidigung, Verkehr und digitale Infrastruktur u.v.a.m.) sehr niedrig, dennoch würde die Frage von den meisten Kulturpolitiker*innen und Kulturschaffenden erstaunlicherweise noch immer mit großer Mehrheit bejaht werden. Warum das so ist, ist eine weitere Frage, die uns während der acht Monate Studienzeit beschäftigt und bewegt hat. Für die einen ist es möglicherweise der Vergleich mit den vielen besuchten Ländern in Europa und in der Welt, in denen Kultur eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Aus einem solchen Vergleich heraus wächst die Bundesrepublik zu einem großen Kulturland. Andere wiederum haben nur die Sicht auf Berlin, eine Stadt, die vorzüglich von Land, Stadt und Bund gefördert wird und zu Recht als ei-

ne Weltkulturstadt gelten darf. Wiederum andere haben die Verschlechterungen nicht wirklich realisiert, was die Kulturförderung und die Ausstattung der Kulturorganisationen und der Kulturimmobilien betrifft, und sind zweckoptimistisch geblieben.

Da wir uns in der Studie nicht vordringlich mit dieser Frage beschäftigen konnten, soll diese hier auch unbeantwortet bleiben, dennoch berührt sie unser Forschungsgebiet und schwebt im sogenannten Reflexionsraum unserer Studie und im Politikkontext ohnehin immer mit.

1.6 Das Verhältnis zwischen Künstler*innen und Kulturpolitik

Maßgeblich für den Erfolg der Kulturpolitik im Allgemeinen und der Kulturentwicklungsplanung im Besonderen ist das Verhältnis der Künstler*innen und der Gesamtheit der Stakeholder zur Kulturpolitik und vice versa. Hier ist die Fragestellung leitend, wie gut die Kommunikation zwischen beiden funktioniert und ob es ein Grundvertrauen in die Arbeit der jeweils anderen Seite gibt.

Naturgemäß ist das sehr unterschiedlich in den Bundesländern und den Kommunen zu verzeichnen. Besonders vorbildlich ist die Kommunikation im Bundesland Hessen, die von der Kulturministerin Angela Dorn und ihrer Staatssekretärin für Kunst Ayse Asar positiv entfaltet wird, sodass Künstler*innen immer Zugänge erhalten und gehört werden – mit dem positiven Ergebnis, dass auch die Förderung kontinuierlich gewachsen ist. Ein anderes positives Beispiel, bezogen auf die gesamte Bundesrepublik, ist die Kulturpolitik der Stadt Stuttgart im Bundesland Baden-Württemberg, die laut den Interviewten sowohl ihren öffentlichen Einrichtungen wie auch und vor allem ihren freien Künstler*innen und Theaterhäusern mit größtem Respekt, Vertrauen und Entgegenkommen begegnet. Auch Berlin könnte ein solches Beispiel sein: Die Kulturspitze, in Person des Kultursenators Dr. Klaus Lederer und seines Staatssekretärs für Kultur, Dr. Torsten Wöhlert, geht proaktiv auf die Organisationen und die Einrichtungen, Gruppen und Künstler*innen der Freien Szene zu, allerdings wird die unter den beiden liegende Kulturverwaltung, die als Ansprechpartner dienen sollte, von den meisten Interviewten als nicht mehr zeitgemäß, bürokratisch, langsam und wenig entgegenkommend bezeichnet – also ein Armutszeugnis für die durch diese Verwaltung fließenden Millionen und das Engagement ihrer Spitze. Hieran sieht man auch, dass die Spitze einer Kulturverwaltung nur die eine Seite der Medaille ist und wenig ausrichten kann, wenn die Verwaltungsebene nicht mitgeht oder sich gegen innovative Vorschläge und Veränderungen stellt.

Allen Interviews lässt sich allerdings entnehmen, dass dem unmittelbaren Verhältnis zwischen Künstler*innen und Kulturbehörden, jenseits der intervenierenden und kommunizierenden Rolle der Verbände, die wichtigste Rolle bei der Bestimmung der Qualität und des Erfolges der kulturpolitischen Arbeit zukommt. Werden Künstler*innen und Mitarbeiter*innen der Exekutive bzw. auch Abgeordnete auf den Ebenen des Landes und der Kommune in ihrem Austausch zu sehr voneinander distanziert und separiert, zum Beispiel durch übereifrige Verbände, dann entstehen Missverständnisse und andere Fehlkommunikationen, auf die schließlich auch Fehleinschätzungen der Arbeit des jeweils anderen folgen.

Aufbau des Textes

Unsere Studie ist, den vier Untersuchungen der Bundesländer folgend, nebst Einführung und Optionen in sechs Kapitel unterteilt. Nach der hier erfolgten knappen Einführung in das Thema, in den Forschungsauftrag und in die verschiedenen Möglichkeiten, mittels derer Kunst und Kultur in Städten, Regionen und Ländern geplant, entwickelt und gefördert werden können, werden in den folgenden vier Kapiteln die Teiluntersuchungen und Erkenntnisse zu den Darstellenden Künsten und der Verwendung von kulturpolitischen Planungsinstrumenten in den vier Bundesländern Hessen, Thüringen, Berlin und Nordrhein-Westfalen vorgestellt. Die wesentlichen Ergebnisse und Erkenntnisse werden schließlich im sechsten Kapitel zusammengefasst und synthetisiert.

Die empirische Auseinandersetzung beginnt mit dem Bundesland **Hessen,** im Zentrum der Bundesrepublik gelegen, vertraut mit vielen Themen und zu lösenden Antagonismen, die für die Zukunft der Darstellenden Künste von großer Bedeutung sind.

Es folgt die Untersuchung des Nachbarlandes **Thüringen**, in dem Kultur einen der größten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Schwerpunkte des Landes und seiner Kommunen darstellt. Insofern hat dieses Land zwar einen Sonderstatus inne, ist strukturell jedoch vergleichbar mit den anderen ostdeutschen Bundesländern, die ähnliche Erfahrungen eines gesellschaftlichen Strukturwandels erfahren haben.

Es folgt **Nordrhein-Westfalen** als das Bundesland, das sich immer wieder durch wirtschaftliche Umbrüche definiert und sich vor dem Begriff Transformation nicht scheut. Kunst und Kultur werden sehr wertgeschätzt von der Kulturpolitik und gut besucht von den Zuschauer*innen.

Darauf folgt der Studienteil zur Kulturpolitik und den Kulturentwicklungsplanungen in **Berlin**, das als politisches und kulturelles Zentrum des Landes ost- und westdeutsche Kunst, Künstler*innen und Kultureinrichtungen miteinander verschweißt. Die Stadt zieht darüber hinaus Künstler*innen aus aller Welt an, was durch ausreichende Ressourcen gefördert wird, von denen auch die Freien Darstellenden Künste in einem vergleichbar hohen Maße profitieren.

2 Die Darstellenden Künste in Hessen (Melina Eichenlaub)

> Hessen hat eine eigene Tradition im Umgang mit den Darstellenden Künsten, das Land hat sich in der Kulturpolitik sehr zurückgehalten. Seit etwa 20 bis 25 Jahren ändert sich das, daher ist nun alles im Aufbau und hat sich bisher gut entwickelt.[17]

Dieses Zitat eines hessischen Politikers deutet auf eine erhebliche Veränderung der Kulturpolitik in Deutschlands fünftgrößtem Flächenland hin. Historisch betrachtet geht die stärkere Verknüpfung der politisch-strukturellen und der künstlerischen Ebene bereits zurück in das Jahr 1984, als das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst (HMWK) gegründet wurde. Zuvor lag die Kunst im Verantwortungsbereich des Kultusministeriums. Erst seit den 1980er Jahren ist sie namentlich im Titel eines Ministeriums

---

17 H01.

verankert. Fast 40 Jahre später stellt sich nun die Frage, wie die Kunst und die Politik zusammenarbeiten und wie präsent die Darstellenden Künste in der Politik Hessens sind. Welche Pläne gibt es zudem für die zukünftige Entwicklung?

2.1 Das Bundesland Hessen

Seit 1945 ist Wiesbaden die Landeshauptstadt und Sitz der Landesregierung. Der Ministerpräsident Volker Bouffier (CDU) regierte das Land ab 2010 zunächst mit einer Koalition aus CDU und FDP. Seit 2013 bilden CDU und die Grünen die Landesregierung, nach wie vor mit Ministerpräsident Bouffier an ihrer Spitze. Geschichtlich bedingt gliedert sich das Bundesland Hessen in die drei Regierungsbezirke Kassel, Gießen und Darmstadt. Diese Regierungsbezirke gliedern sich wiederum in 21 Landkreise und fünf kreisfreie Städte. Die östlichen Landkreise Hessens, wie etwa Hersfeld-Rotenburg, fallen außerdem unter das bundesweite Zonenrandförderungsgesetz, was mit der Lage an der ehemaligen Grenze zwischen der DDR und BRD begründet ist. Die Zonenrandförderung ist für die Kulturförderung in diesen Landkreisen nicht unerheblich, so können Kulturbetriebe, wie etwa die Bad Hersfelder Festspiele, Bundesmittel aus dieser Förderung erhalten.[18] Mit Ende des Jahres 2020 zählt Hessen etwas mehr als sechs Mio. Einwohner*innen.[19] Auffällig ist hier deren Verteilung: Mit etwa vier Mio. Menschen ist der Großteil der Einwohner*innen im Regierungsbezirk Darmstadt ansässig. Das dortige Gebiet Frankfurt/Rhein-Main ist vor allem mit Frankfurt als internationalem Knotenpunkt, aber auch aufgrund der direkten Nähe zu den Städten Wiesbaden, Darmstadt und – auf rheinland-pfälzischer Seite – Mainz ein attraktiver Ballungsraum und gleichzeitig eine von elf bundesweiten Metropolregionen. Ausgehend von einem binären Geschlechtersystem liegt der Anteil der männlichen Personen in Hessen 2019 bei 49,4 %, der der weiblichen Personen bei 50,6 %. Der Altersdurchschnitt der hessischen Bevölkerung wird im selben Jahr mit 43,9 Jahren errechnet.[20] Gemessen am bundesweiten Wert von 44,9 Jahren gehört Hessen damit zu den »jüngeren« Bundesländern. Der Jugendquotient beträgt 2018 etwa 18,8 % an der Gesamtbevölkerung des Bundeslandes.[21] Mit dem Quotienten wird hier der Anteil der jungen Menschen unter 20 Jahren dargestellt. Zur Bevölkerungsentwicklung prognostiziert der *Kulturatlas Hessen* 2018 allerdings eine deutliche Erhöhung des Altersdurchschnitts:

> Der Anteil der Einwohner, die 80 Jahre und älter sind, wird von heute rund 5 Prozent auf rund 15 Prozent im Jahr 2050 steigen. […] Dagegen wird der Anteil der Kinder und

---

18 H21.

19 Hessisches Statistisches Landesamt Wiesbaden (2019): Bevölkerung in Hessen 2060.Regionalisierte Bevölkerungsvorausberechnung für Hessen bis 2040, Wiesbaden.

20 Rudnicka, J. (2021): *Bevölkerung in Hessen nach Altersgruppen 2020* [online], https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1095929/umfrage/bevoelkerung-in-hessen-nach-altersgruppen/ [08.09.2021].

21 Hessisches Statistisches Landesamt (2019): 8ff.

> jungen Menschen unter 20 Jahren von heute 21 Prozent (1.233.000 Personen) auf 16 Prozent (965.000 Personen) im Jahr 2050 zurückgehen.[22]

Als Folge dieser Entwicklung sehen die Autor*innen zukünftig die Notwendigkeit hoher Investitionen, um die Kulturinfrastruktur dem steigenden Altersschnitt und der damit verbundenen nötigen Barrierefreiheit anzupassen. Für die Entwicklung der Bevölkerungszahl wird im Kulturatlas von einer Abnahme vor allem in den ländlichen Gebieten in Nord- und Mittelhessen ausgegangen:

> Bis zum Jahr 2050 muss der nordhessische Regierungsbezirk mit Einwohnerverlusten von rund 12 Prozent im Vergleich zum Jahr 2014 rechnen, der mittelhessische Regierungsbezirk mit einem Minus von rund 6 Prozent.[23]

Die Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main dagegen wird aufgrund der wirtschaftlichen und logistischen Attraktivität weniger von dieser Problematik betroffen sein. Für die Teilhabe der Einwohner*innen in Nord- und Mittelhessen an Kunst- und Kulturangeboten wird diese Entwicklung laut den Autor*innen aber Folgen haben:

> Eine der wesentlichen Auswirkungen des demografischen Wandels für den kulturellen Bereich dürfte die mit der sinkenden Einwohnerzahl in den ländlichen Regionen einhergehende geringere Finanzkraft der öffentlichen Hand sein. Damit wächst die Gefahr, dass diese sich aus der Finanzierung von Kulturangeboten zurückzieht, sodass Angebote reduziert oder ganz wegfallen müssen.[24]

2.2 Kulturpolitik in Hessen

Die Kunst und Kultur liegen im Verantwortungsbereich des HMWK. Seit 2019 wird dieses geleitet von der hessischen Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst Angela Dorn (Bündnis 90/Die Grünen). Staatssekretärin für Wissenschaft und Kunst ist Ayse Asar (Bündnis 90/Die Grünen). Neben der Abteilung IV für Kultur beinhaltet das HMWK die Zentralabteilung sowie Abteilungen für Hochschul- und Kulturbauentwicklung und Hochschulmedizin, Hochschulen und Forschung und Internationale Angelegenheiten. Die Abteilung IV Kultur gliedert sich wiederum in fünf Referate, wobei Referat IV 2 für Theater und Musik zuständig ist. Daneben finden sich die Referate für Kulturförderung, Literatur, kulturelle Bildung u.a., Denkmalschutz und Denkmalpflege u.a., Historisches Erbe, Kulturstiftungen u.a. und Film und Medien.

Die Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main hat eine besonders große Dichte an Kunst und Kultur. So konzentriert sich die Freie Szene Hessens zum großen Teil auf das Gebiet um Frankfurt. Etwas mehr als die Hälfte der freien Künstler*innen und Gruppen, die bei dem Landesverband Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen e. V. (laPROF) aufgeführt sind, haben ihren Sitz in Frankfurt oder im direkten Umland.[25]

---

22 HA Hessen Agentur GmbH (o. D.): *Kulturatlas Hessen* [hg. v. Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst], Wiesbaden. 20.

23 *Kulturatlas Hessen* (o. D.): 19.

24 *Kulturatlas Hessen* (o. D.): 20.

25 Vgl. laPROF: *Mitglieder*.

Tabelle 2

Mitglieder laPROF (inkl. kooperative Mitglieder)	
Verortet in:	Anzahl:
Frankfurt	67
Offenbach	8
Landkreis Offenbach	1
Darmstadt	8
Landkreis Darmstadt-Dieburg	1
Kreis Groß-Gerau	1
Wetteraukreis	4
Wiesbaden	6
Mainz-Kastel	1
Hochtaunuskreis	1
Rheingau-Taunus-Kreis	1
Main-Kinzig-Kreis	2
Gießen	2
Landkreis Limburg-Weilburg	1
Marburg	4
Fulda	3
Vogelsbergkreis	2
Schwalm-Eder-Kreis	1
Kassel	5
Odenwaldkreis	2
Kreis Bergstraße	1
Berlin und Steinau (koop. Mitglied)	1
Aachen (koop. Mitglied)	1
Mitglieder gesamt	124

Quelle: Webseite laPROF, *Mitglieder*

Hinzu kommen die öffentlichen und privaten Theater des Bundeslandes: In den Städten Kassel, Wiesbaden und Darmstadt ist jeweils ein Staatstheater ansässig. Zusätzlich gibt es das Stadttheater Gießen, das Hessische Landestheater Marburg und die Städtischen Bühnen Frankfurt a.M.

Laut *Statistik des Deutschen Bühnenvereins* aus der Spielzeit 2018/19 sind in Hessen insgesamt sechs öffentliche und etwa 16 private Theater zu finden.[26] Hinzu kommen weitere Festivals und Festspiele. Nicht offiziell gelistet ist die Amateurszene. Der laPROF

26 Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele, Bonn, Deutschland: Köllen Druck und Verlag GmbH.

trennt in seinem Gutachten *Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen*, welches 2021 publiziert wurde, nochmals anders und nennt im Bereich der freien und privaten Häuser höhere Zahlen als der Bühnenverein.[27] Diese Diskrepanz ergibt sich vermutlich daraus, dass der Bühnenverein in seiner Statistik nur Privattheater führt, welche ihre Zahlen dorthin weitergeben. Meldet sich ein Theater nicht zurück, fehlt dieses gänzlich in der Statistik. Die folgenden Tabellen sollen einen Überblick über die Kategorien des Deutschen Bühnenvereins und laPROF geben:

Tabelle 3

	Staatstheater (öffentlich)	**Stadttheater (öffentlich)**	**Landestheater (öffentlich)**	**Privat**	**Festspiele**	**Orchester**
Anzahl der Bühnen der darstellenden Künste in Hessen	3	2	1	16	8	4 (jeweils in Staats- oder Stadttheater integriert)

Quelle: Statistik des Deutschen Bühnenvereins 2018/19

Tabelle 4

	Öffentliche Theater	**Freie Einzelkünstler*innen & Ensembles**	**Freie Szene Spielstätten**	**Gastspielorte**	**Amateurbühnen**
Anzahl der Bühnen der darstellenden Künste in Hessen	6	Mind. 122	23	31	225

Quelle: laPROF Gutachten *Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen*

Das Schauspiel Frankfurt und die Oper Frankfurt nehmen eine Sonderstellung ein. Zusammengefasst in der GmbH Städtische Bühnen Frankfurt a.M., wird diese als einziges öffentliches Haus rein kommunal getragen. Die Stadt Frankfurt erhält lediglich Zuschüsse aus dem kommunalen Theaterausgleich, welcher an alle Städte mit Sitz eines öffentlichen Theaters ausgezahlt wird. Dabei sind die Städtischen Bühnen Frankfurt

27 Sauer, Ilona u.a., laPROF Hessen e. V. (o. D.): Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen. Ein landesspezifisches Gutachten im Auftrag des Fonds Darstellende Künste, Frankfurt. 9.

der renommierteste Theaterbetrieb Hessens und gleichzeitig auch das Haus mit dem größten Budget pro Spielzeit (ca. 95 Mio. €) und den meisten Mitarbeiter*innen (1.045). Der Anteil der eigenen Betriebseinnahmen mit ca. 18 % am Gesamtbudget ist im Vergleich zu den anderen öffentlichen Theatern am höchsten, die hier im Schnitt bei 12 % selbst erwirtschafteter Mittel liegen. Grundsätzlich ist aber erkennbar, dass der Großteil des Budgets aller öffentlichen Häuser nicht selbst erwirtschaftet wird, sondern sich aus Zuschüssen von Land und Kommunen und somit aus Steuergeldern zusammensetzt. Durchschnittlich werden die Theater Hessens zu 85 % aus öffentlicher Hand finanziert. Als einziges Landestheater hat das Hessische Landestheater Marburg mit 4 Mio. € p. a. im Vergleich zu den weiteren Theatern das niedrigste Budget und erhält die niedrigsten öffentlichen Zuschüsse (3,45 Mio. €), bespielt dafür aber den größten geografischen Raum.[28] Im Norden Hessens gibt es im Gegensatz zur Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main nur ein einziges öffentliches Theater, das Staatstheater Kassel. Auf den Unterschied zwischen städtischen Ballungsgebieten und ländlichen Räumen wird in den kommenden Kapiteln eingegangen.

Kulturindikatoren

Die jahresaktuellen Zahlen und Daten für die Theater und Kultur Hessens lassen sich im jeweiligen Haushaltsplan einsehen. Die Haushaltspläne sind unterteilt in Einzelpläne. Der *Einzelplan 15* gibt Auskunft über den Etat des HMWK und die Verwendung der Gelder, welche für das Ministerium jährlich vorgesehen sind. Zudem gibt es die Finanzpläne, welche über vier Jahre die voraussichtliche finanzielle Entwicklung des Landes darstellen. Im Finanzplan für die Jahre 2020-2024 ist für das Jahr 2020 ein Etat für das HMWK von insgesamt etwa 3 Mrd. € genannt. In den kommenden Jahren soll dieser Etat steigen, auf geplante 3,5 Mrd. € im Jahr 2024. Dieser Etat wird jeweils auf die Bereiche Wissenschaft, Kunst und zu einem kleinen Teil auf die Verwaltung durch das Ministerium direkt verteilt. Der Etat, welcher für den Bereich Kunst und Kultur vorgesehen ist, beträgt laut dem zweiten Nachtragshaushalt 2020 290,8 Mio. €. Damit stehen 9,4 % des Gesamtetats für die Kunst und Kultur zur Verfügung. Der Großteil der Gelder fließt in den Bereich Wissenschaft. Zwar ist im Finanzplan für die kommenden Jahre auch hier eine Steigerung zu erkennen: Im Jahr 2024 sollen der Kunst und Kultur insgesamt 308 Mio. € zugeordnet werden. Allerdings handelt es sich bei »Kunst und Kultur« um einen interdisziplinären Begriff, welcher verschiedene kulturelle Bereiche und Einrichtungen umfasst. Die Darstellenden Künste erhalten nur einen Bruchteil der oben genannten Summen. Weitere Anteile werden für Museen, Denkmalschutz, kulturelle Bildung und alle anderen Referate des HMWK in dessen Bereich »Kunst« aufgewandt. Alle diese Referate werden in den Haushaltsplänen unter dem Begriff »Kunst und Kultur« zusammengefasst.

28 Deutscher Bühnenverein (2020).

Tabelle 5

	Etat des HMWK in Mio. €	**Ausgaben für Kunst und Kultur in Mio. €**	**Ausgaben für Theater in Mio. €**	**Anteil Ausgaben für Kunst und Kultur am Etat des HMWK**	**Anteil Ausgaben für Theater an Ausgaben für Kunst und Kultur**
2021	3.379,4 (Entwurf)	303,8 (Entwurf)	99,94 (Soll)	8,98 %	32,9 %
2020	3.089,2 (2. Nachtrag)	290,8 (2. Nachtrag)	103,58 (Soll)	9,41 %	35,62 %
2019	3.003,5 (Soll)	280,5 (Soll)	92,98 (Soll)	9,33 %	33,14 %
2018	3.033,2 (Soll)	280,6 (Soll)	90,73 (Soll)	9,25 %	32,33 %

Quellen: Finanzplan 2018-2022, 2019-2023, 2020-2024, *Einzelplan 15* 2018/19, 2020, 2021, *Einzelplan 17* 2018/19, 2020, 2021
Die Zahlen weisen durch Rundungen leichte Abweichungen auf.

Der Etat des HMWK, dargestellt in der ersten Spalte der Tabelle, ergibt sich aus den aktuellsten Werten der jeweils vorliegenden Finanzpläne. Der Wert für 2018 ist dementsprechend im Finanzplan 2018-2022 zu finden, der Wert für 2021 im Finanzplan 2020-2024. Der Finanzplan 2021-2025 liegt gegenwärtig noch nicht vor. Die spezifischen Ausgaben für Theater errechnen sich hier aus folgenden Punkten des *Einzelplans 15* und des *Einzelplans 17* der hessischen Haushaltspläne:

1. Theater (Epl. 15, Kap. 1541-1543, Buchungskreisnr. 2910-2912, jeweils Produkt Nr. 1)
2. Biennale (Epl. 15, Kap. 1541, Buchungskreisnr. 2911, Produkt Nr. 2)
3. Theaterförderung (Epl. 15, Kap. 1550, Buchungskreisnr. 2995, Produkt Nr. 2)
4. Zuweisungen für Theater im Rahmen des kommunalen Finanzausgleichs (Epl. 17, Kap. 1727, Buchungskreisnr. 2595, Produkt Nr. 19)

Die Soll-Ausgaben für Theater und Darstellende Künste betragen im Jahr 2020 in Hessen etwa 103,5 Mio. €. Unter Auslassung der Zuweisungen zu den Ausgaben für Theater im Rahmen des kommunalen Finanzausgleichs verteilen sich diese Ausgaben auf folgende Posten:

Tabelle 6

Bezeichnung	Zuwendungen 2021 (Soll) in 1.000 €	Zuwendungen 2020 (Soll) in 1.000 €	Zuwendungen 2019 (Soll) in 1.000 €	Zuwendungen 2018 (Soll) in 1.000 €
Staatstheater Wiesbaden (+ Biennale)	21.469,7	20.823,6	20.000,7	20.291,1
Staatstheater Darmstadt	21.654,1	20.482,5	20.101,5	20.169,9
Staatstheater Kassel	20.223,3	20.242,8	19.906,3	18.885,0
Theaterförderung	10.366,0	16.374,1	8.528,2	8.297,5
Zuwendungen Theater Gesamt	73.713,1	77.923,0	68.536,7	67.643,5

Quelle: *Einzelplan 15* HMWK 2018/19, 2020, 2021
2018/19 gab es einen gemeinsamen Haushaltsplan bzw. Einzelplan 15.

Der Punkt »Theaterförderung« ist Teil des übergeordneten Bereichs »Förderung Kunst und Kultur«. Dieser übergeordnete Bereich enthält Förderungen und Zuschüsse unter anderem für Museen und Ausstellungen, Film, Literatur, Musik, Denkmalpflege u.v.m. Die »Theaterförderung« enthält sowohl Gelder für institutionelle Förderungen (Bsp.: Stadttheater Gießen, Hessisches Landestheater Marburg, Frankfurt LAB, Dresden Frankfurt Dance Company u.v.m.) als auch für Projektförderungen (Produktionsförderungen Freie Szene, Bad Hersfelder Festspiele, Internationale Maifestspiele Wiesbaden, sonstige Festivals und Veranstaltungsreihen u.v.m.). Zudem gibt es in Hessen den kommunalen Theaterausgleich, wodurch ebenfalls Geld vom Land an solche Gemeinden fließt, welche Sitz eines öffentlichen Theaters sind. In Hessen bekommen somit die Städte Darmstadt, Kassel, Wiesbaden, Marburg, Gießen und Frankfurt Zuschüsse im Rahmen des Ausgleichs. Besonders hervorzuheben ist die Verteilung der Ausgaben für Theater: Die Staatstheater erhalten jeweils etwa 20 Mio. € Förderung durch das Land Hessen. Zusätzlich kommen bei Wiesbaden Zuschüsse für die Biennale in Höhe von etwa 500.000 € hinzu. Durch den kommunalen Theaterausgleich werden nochmals etwa 25,5 Mio. € auf die oben genannten Städte verteilt. Damit bleiben aufgerundet insgesamt noch etwa 16,5 Mio. € übrig, die für die »Theaterförderung« zur Verfügung stehen. Eine gesonderte Aufschlüsselung der exakten Förderbeträge des Landes Hessen für die Freie Szene ist aus dem *Einzelplan 15* leider nicht zu erschließen. Mit Blick auf die Tabelle lässt sich aber erkennen, dass die »Theaterförderung« insgesamt weniger Zuschüsse als ein einzelnes Staatstheater bekommt, obwohl hierdurch eine ganze Bandbreite unterschiedlichster Akteur*innen finanziell versorgt werden muss.

2.3 Kunst und Politik

Wie werden die Gelder für Kunst und Kultur verwaltet und welche Rolle spielen die Kulturpolitik und -verwaltung im System des Bundeslandes Hessen? Zur Beantwortung die-

ser Frage ist ein Blick auf die kulturpolitischen Strukturen nötig sowie auf das Zusammenspiel von Politik und Kunst.

Die Aufgabe der Politik ist es, der vielfältigen Kunst- und Kulturszene einen strukturellen Rahmen zu schaffen. Hierbei liegt eine Herausforderung darin, die unterschiedlichen Bedarfe und Wünsche der Akteur*innen zu kennen und zu beachten und diese mit dem Haushaltsplan in Einklang zu bringen. Es muss unterschieden werden zwischen den Interessen der staatlichen Theaterszene und der Freien Szene. Zudem dürfen auch die Amateurkunst sowie ehrenamtliche und soziokulturelle Organisationen nicht außer Acht gelassen werden. Um diese Vielzahl der Akteur*innen im Blick zu behalten, bedarf es vor allem einer guten Kommunikation mit allen Beteiligten. Nur durch einen regelmäßigen Austausch können Probleme frühzeitig erkannt und nachhaltige Strukturen ausgebaut werden. Die Ernennung der Grünen-Politikerin Angela Dorn zur Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst im Jahr 2019 war ein wichtiger und richtiger Schritt für die Entwicklung der Darstellenden Künste in Hessen. Dies bestätigen mehrere Interviewpartner*innen aus der Freien Szene, der Soziokultur und der Politik. Die Landespolitik sei offen, zugeneigt und kooperativ gegenüber der Kunst und Kultur, wie übereinstimmend sowohl Vertreter*innen der Interessenverbände der Freien Szene als auch Intendant*innen der öffentlich getragenen Theater Hessens berichten.[29] Es findet ein regelmäßiger Austausch zwischen den Politiker*innen und den Künstler*innen und deren Interessenverbänden statt. Gleichzeitig empfindet ein Vertreter von laPROF auch den parteiübergreifenden Kontakt innerhalb der Kulturpolitik als sehr eng.[30] Dies wird von Politiker*innen aus der Opposition bestätigt, welche laut eigener Aussage nicht dem »Oppositionsreflex« verfallen, sondern an konstruktiven, gemeinsamen Lösungen arbeiten wollen.[31] Ein weiterer Indikator für die positive Veränderung der Landespolitik in Bezug auf die Kunst ist die Erhöhung der finanziellen Mittel für ebendiesen Bereich durch die aktuelle Regierung. Dies sei nötig gewesen, da unter dem ehemaligen Ministerpräsidenten Roland Koch (CDU) an Kunst und Kultur viel gespart worden sei, so eine Politikerin der Partei Bündnis 90/Die Grünen. Seit der schwarz-grünen Regierungsbildung gäbe es mehr Mittel für Kunst und Kultur. So sei 2020 »der höchste Kulturhaushalt überhaupt« bisher im Bundesland Hessen zu verzeichnen gewesen. Außerdem seien beispielsweise die Mittel für die Freie Szene in den vergangenen Jahren verdoppelt worden. Die Steigerung des Haushaltes bis 2023 sei auch trotz Corona weiterhin vorgesehen.[32] Eine besonders wichtige und wegweisende Entwicklung in der Kulturpolitik ist die Erarbeitung des *Masterplans Kultur*. Hier soll in einem interaktiven Prozess unter Beteiligung von Hessens Kunst- und Kulturschaffenden und allen interessierten Bürger*innen ein Kulturentwicklungsplan für die kommenden Jahre entstehen, welcher über die Legislaturperiode der aktuellen Landesregierung hinaus gültig sein soll. Während der vorhergehende Staatsminister des HMWK, Boris Rhein (CDU), diesen Prozess bereits angestoßen hat, wird er nun unter Staatsministerin Dorn maßgeblich eingeläutet und großflächig umgesetzt.

---

29 H02, H03, H04, H05.

30 H02.

31 H06.

32 H18.

Exkurs: Die Darstellenden Künste und COVID-19

Durch COVID-19 kam es zu Verzögerungen des auf Beteiligung der Bevölkerung ausgelegten *Masterplans Kultur*. Während der Pandemie rückten andere, existenzielle Fragen für die Künstler*innen in den Vordergrund. Die Politik versuchte auf diese nie dagewesene Situation zu reagieren. Laut einer Landeskulturpolitikerin habe es bereits vor COVID-19 ein Vertrauensverhältnis zwischen Politik und Künsten gegeben, das sich in der Pandemie bewährt habe.[33] Der angesprochene regelmäßige Kontakt wird sowohl von Politiker*innen als auch von Künstler*innen bestätigt.[34] Ein Vertreter von laPROF äußert sich positiv zu dem Entgegenkommen der Kulturpolitik während der Pandemie bisher. So sei die Kulturpolitik flexibel und gesprächsbereit gewesen bezüglich der Hilfspakete und deren Voraussetzungen.[35] Während Bund und Länder über Verantwortlichkeiten und finanzielle Hilfen diskutierten, meldeten sich viele Künstler*innen direkt bei den hessischen Landespolitiker*innen. So wurde zunächst unter anderem eine Beratungsstelle über das Büro einer Politikerin des Hessischen Landtags geschaffen, welche auch einen Newsletter zu Förderanträgen und gebündelten Informationen ins Leben gerufen hatte. Nachdem das Pensum immer höher wurde, entstand die Webseite http://www.kulturberatung-hessen.de unter der Trägerschaft der Landesvereinigung Kulturelle Bildung Hessen e. V. (LKB) und des Landesmusikrats Hessen e. V. (LMR). Laut Presseinformation ging diese Webseite am 10. Juni 2021 online. Die Verbände werden für die Übernahme der Trägerschaft finanziell durch den *Corona-Bonus Beratung*[36] unterstützt. Ministerin Dorn nennt in der Presseinformation diese und weitere Verbände als »wichtige Ansprechpartner, um Einrichtungen und Kunstschaffende im Umgang mit den vielgestaltigen Hilfsprogrammen zu beraten«[37]. Ein Vertreter der Landesarbeitsgemeinschaft der Kulturinitiativen und soziokulturellen Zentren in Hessen e. V. (LAKS) bescheinigt der Landespolitik wiederum ernsthafte und seriöse Bemühungen um eine gute Zusammenarbeit während der Pandemie.[38] Er habe das Gefühl, die Soziokultur werde von der Politik gut wahrgenommen.

Das Land Hessen hat bisher im Rahmen der *Kulturpakete I* und *II* insgesamt 80 Mio. € an Coronahilfen für die Kunst- und Kulturschaffenden während der Pandemie zur Verfügung gestellt. Während laPROF als Verband und Interessenvertretung der Freien Szene die guten Fördermaßnahmen während Corona im Gespräch lobt und auf der Verbandswebseite regelmäßig Informationen und Aufrufe für die Künstler*innen veröffentlicht, scheint der Austausch mit der Politik nicht für alle Akteur*innen zu funktionieren. Vertreter*innen eines privaten Theaters berichten, die Förderungen seien nicht passgenau und die Voraussetzungen zum Teil nicht umsetzbar.[39] Nach der

---

33 Ebd.

34 Vgl. H02, H04, H05, H07, H12 u.a.

35 H02.

36 Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (2021): *Perspektiven öffnen, Vielfalt sichern: Zweites Kulturpaket hilft Kulturschaffenden* (hg. v. Pressestelle HMWK) [online], https://wissenschaft.hessen.de/presse/pressemitteilung/perspektiven-oeffnen-vielfalt-sichern-zweites-kulturpaket-hilft-kulturschaffenden [08.09.2021].

37 Ebd.

38 H03.

39 H08.

Veröffentlichung des *Kulturpakets I* seien die Gelder nicht komplett abgerufen worden, da müsse die Politik sich über die Gründe Gedanken machen und nachhaken.[40] Vertreter*innen der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) berichten davon, während der Pandemie kaum Rückmeldung seitens der Landesregierung bekommen zu haben. Die stellvertretende Vorsitzende des Landesverbandes Hessen/Rheinland-Pfalz/Saarland und freischaffende Schauspielerin Irina Ries schrieb im Oktober 2020 einen offenen Brief an die Landesregierung und wies auf die prekäre Situation der selbstständigen Künstler*innen hin.[41] Auf Nachfrage berichtet sie, erst nach mehrmaligem Bitten eine Reaktion darauf erhalten zu haben. Auch nach einer Mahnwache vor dem Landtag habe die Kommunikation mit den regierenden Parteien nur sehr langsam stattgefunden.

Auch wenn die Kulturpakete nach Aussage mehrerer Akteur*innen der Freien Szene nicht ausreichen, um den vollständigen Einnahmeausfall auszugleichen, wurden insgesamt hohe Summen ausgeschüttet. Ein Bedürfnis der Künstler*innen besteht darin, diese hohen Fördermittel auch nach COVID-19 zu stabilisieren.[42] Eine strukturelle Festlegung bestimmter Fördermechanismen und -prozentsätze kann beispielsweise im Kulturentwicklungsplan *Masterplan Kultur* geschehen. Auch wenn es angesichts der finanzpolitischen Entwicklungen kaum realistisch ist.

Kulturentwicklungsplanungen

In Artikel 62 der Verfassung des Landes Hessen ist festgehalten, dass die »Denkmäler der Kunst, der Geschichte und Kultur sowie die Landschaft […] den Schutz und die Pflege des Staates und der Gemeinden«[43] genießen. Wie dieser Schutz und die Pflege auszusehen haben, ist nicht festgelegt. 2018 wurde mit dem Artikel 26e ein »Staatsziel zum Schutz und zur Förderung der Kultur« in die Verfassung aufgenommen.[44] Mit der Festlegung des Schutzes und der Förderung der Kultur als Staatsziel soll der Staat der »Kultur bei seinem Handeln besonderes Gewicht beimessen […]. Die Autonomie der Kulturträger bleibt unberührt.«[45] Die Festlegung als Staatsziel bedeutet aber erwartungsgemäß keine Festlegung von Fördersummen oder einer speziellen Unterstützung der Kultur. Die finanziellen Leistungen bleiben weiterhin freiwillig für das Land und die Kommunen. Unter dem ehemaligen Staatsminister für Wissenschaft und Kunst Boris Rhein (CDU) wurden erste Schritte zu einer Erfassung der Kulturszene und bestehender Förderungen unternommen, welche unter der amtierenden Staatsministerin Angela Dorn aktiv weitergeführt werden. Dies ist im aktuellen Koalitionsvertrag so festgeschrieben.[46] 2018 wurde unter Staatsminister Rhein zunächst der *Kulturatlas Hessen* veröffentlicht, der als

40 H14.

41 Ries, Irina M. (2020): *Offener Brief. Hilfen für selbstständige Kulturschaffende in Hessen* [PDF, online], http://www.irinaries.de/?p=627 [09.10.2021].

42 H02, H12.

43 Wahlen in Hessen (o. D.): *Gesetz zur Ergänzung der Verfassung des Landes Hessen*, Land Hessen [online], https://wahlen.hessen.de/land-hessen/volksabstimmung-2018/gesetz-zur-erg%C3%A4nzung-der-verfassung-des-landes-hessen-3 [aufgerufen am 08.09.2021].

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Vgl. H18.

»1. Bestandsaufnahme der staatlichen Kulturförderung« untertitelt ist. Basierend auf erhobenen Daten aus dem Jahr 2015 wird in dem *Kulturatlas* vor allem eine Bestandsaufnahme der aktiven Kulturszene, des ehrenamtlichen Engagements und der Förderung durch das HMWK und die anderen Landesministerien zusammengefasst. Dieses über 200 Seiten lange Dokument soll einen Überblick geben über bestehende Fördermaßnahmen und mögliche neue Impulse für Kunst und Kultur. Aus der Freien Szene kommt hierzu die Kritik, der *Kulturatlas* sei »voller Fehler und Lücken« und daher »keine Basis«.[47] Er sei »ohne Absprache oder Rücksprache« mit der Szene entstanden. Dies zeige sich unter anderem darin, dass zwar exemplarisch einige Theater und Theatergruppen der Freien Szene genannt würden, allerdings fehlten hier Akteur*innen, welche leicht zu ermitteln gewesen wären. Der *Kulturatlas* kann also keinen Anspruch auf eine vollständige Auflistung und Analyse der Darstellenden Künste Hessens geltend machen. Da der Schwerpunkt auf den Förderstrukturen und -mitteln liegt, stellt sich hierbei die Frage, ob es überhaupt der Anspruch war, die gesamte Szene zu erfassen. Andererseits wird sehr genau auf die Landesförderungen eingegangen, während vor allem die Freie Szene nur exemplarisch aufgeführt wird. Für eine vollständige und zukunftsfähige Entwicklungsplanung ist ein Mitdenken und Einplanen aller Akteur*innen jedoch sinnvoll und notwendig. Auffallend ausführlich ist die Auflistung der öffentlichen Finanzierung des Landes und wie diese sich zusammensetzt. Gleichzeitig wird nicht auf die Bedarfe der Künstler*innen eingegangen. So beschreibt der *Kulturatlas* beispielsweise die beiden Frankfurter Häuser Künstlerhaus Mousonturm und das Gallus Theater als »geeignete Bühnen« für die Freie Szene, ohne dies in Beziehung zu der Anzahl der freischaffenden Künstler*innen vor Ort zu setzen oder zu hinterfragen, wie hoch der Aufwand einer Nutzung dieser Räumlichkeiten für Freischaffende ist oder was deren Bedarfe sind. Im Gespräch mit verschiedenen Akteur*innen der Freien Szene Frankfurts, aber auch in anderen Städten wie Wiesbaden oder Marburg wird die Raumknappheit mehrfach angesprochen und als großes Problem wahrgenommen.[48] Der *Kulturatlas* ist aus der Perspektive der Landespolitik geschrieben und zählt vor allem das Engagement der Landesministerien für die Kunst und Kultur auf. Das hat durchaus Berechtigung. So ist es möglicherweise interessant zu wissen, welche Finanzämter Kunstausstellungen in ihren Räumlichkeiten organisieren, gemessen an der Zahl der fehlenden Akteur*innen der Freien Szene ergibt sich aber ein einseitiges Bild.

Basierend auf dem *Kulturatlas* entsteht der *Masterplan Kultur Hessen*, welcher die Richtung der Kulturentwicklung für die kommenden Jahre bestimmen soll. Hierfür wurde im HMWK eigens eine Stabsstelle eingerichtet, die direkt im Verantwortungsbereich der Staatssekretärin Asar liegt. Auf der Webseite des Ministeriums lässt sich die Entwicklung des *Masterplans* aktuell und transparent verfolgen. Staatsministerin Dorn setzt auf die Mitbeteiligung von Akteur*innen aus der Kunst und Kultur und von kulturinteressierten Bürger*innen. Zusätzlich begleiten drei Agenturen den Prozess:

1. HA Hessen Agentur, Wirtschaftsförderungsgesellschaft des Landes Hessen

47 H02.

48 Vgl. H07, H08, H20.

2. actori GmbH, externe und bundesweit agierende Unternehmensberatung für Kultur u.a.
3. IFOK GmbH, Institut für Organisationskommunikation

Die Kommunikation wird von Vertreter*innen der Freien Szene als sehr gut bewertet – im Gegensatz zum wenig partizipativen Prozess des *Kulturatlas*.[49] Anschließend an den *Kulturatlas* gab es online zudem eine öffentliche Umfrage, eine zweite ist für Herbst 2021 geplant. Bereits bei der ersten Umfrage vor etwa drei Jahren war die Beteiligung sehr hoch. Insgesamt wurden 1.747 Fragebögen ausgefüllt.[50] Aus den Fragebögen und Impulsen der Mitwirkenden wurden neun Schwerpunktthemen für den *Masterplan Kultur* erarbeitet. Jedem Schwerpunkt ist ein*e Themenpat*in zugeordnet:

1. Bewahren und Verantwortung: Dr. Johannes Kistenich-Zerfaß, Direktor, Staatsarchiv Marburg
2. Digitalisierung: Dr. Christian Reinhardt, Referent Digitalisierung, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst
3. Engagement: Sigrid Jacob, Sprecherin Landesarbeitsgemeinschaft der Freiwilligenagenturen, Freiwilligenzentrum Offenbach
4. Kulturförderung und Evaluation: Eric Seng, Abteilungsleiter Kunst und Kultur sowie Leiter Stab Masterplan Kultur, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst
5. Kulturelle Bildung: Lothar Behounek, geschäftsführender Direktor, Landesmusikakademie Hessen
6. Kultur abseits der Ballungsgebiete: Bernd Hesse, Geschäftsführer, LAKS Hessen
7. Diversität: Gero Braach, Geschäftsführer, Kulturzentrum KFZ Marburg
8. Vernetzung: Dr. Stefan Pollmächer, Vorsitzender Förderverein Landrosinen, Kulturnetzwerk Schwalm-Eder
9. Wirtschaftliche Situation der Künstlerinnen und Künstler: Marietta Schönberg, Projektleiterin, actori GmbH

Der Vorteil dieser Themencluster, die spartenunabhängig und allgemeingültig sind, sei die Verhinderung von »Partikularinteressen«[51]. Problematisch sind diese recht offen formulierten Schwerpunkte aber dann, wenn verschiedene Akteur*innen unterschiedliche Vorstellungen von den Inhalten haben oder zu den einzelnen Themen unterschiedliche Bedarfe für die jeweiligen Organisationen bestehen. Zur Ausarbeitung der verschiedenen Schwerpunkte wurden Ende 2018 und Anfang 2019 zwei Expert*innenrunden gebildet. Daran nahmen unter anderem Vertreter*innen der LKB, von laPROF, LAKS und weiterer Organisationen und Verbände teil. Nachdem aufgrund von COVID-19 der Prozess des *Masterplans* anfangs unterbrochen werden musste, kam es im Januar 2021

---

49 H02.

50 Gauler, Anja/Prof. Dr. Harsche, Johannes/Imelli, Birgit/Schiefer, Simon (alle HA Hessen Agentur) (2018): *Masterplan Kultur Hessen. Ergebnisse der Befragung zur Kultur in Hessen* [hg. v. HMWK]. Wiesbaden. 2.

51 H09.

dann erneut zu einer Auftaktveranstaltung. Diese sowie die folgenden *WERKSTATT-Tage*, während derer weitere übergreifende Ziele und Leitlinien erarbeitet wurden, fanden pandemiebedingt online statt. Anschließend wurden im Zeitraum von März bis Juni 2021 zehn digitale Fachworkshops in unterschiedlicher Besetzung abgehalten. Die neun Workshops zu den Themenschwerpunkten wurden um einen weiteren mit dem Titel *Perspektiven von Morgen* ergänzt. Dort anwesend waren junge Menschen bis 26 Jahre, die ihre Eindrücke und Ideen für die Kunst und Kultur der Zukunft einbringen sollten. Während die Idee des Beteiligungsprozesses von den Akteur*innen der Hessischen Kunst- und Kulturszene als sehr gut und begrüßenswert bewertet wurde, kam im Laufe der Interviews für diese Studie zunehmend Kritik an der Umsetzung auf. So waren in den Workshops andere Teilnehmende als bei den *WERKSTATT-Tagen* zugegen, was dazu führte, dass sich viele Menschen in den Workshops nicht mit den zuvor gebildeten Zielen und Leitwerten identifizieren konnten.[52] Es habe »kein aufeinander Aufbauen« gegeben. Zudem sei nicht genug Zeit eingeplant, um zu diskutieren, vielmehr seien direkt Umsetzungsvorschläge gefordert worden. Explizit kann dies auch für den Workshop *Perspektiven von Morgen* bestätigt werden. Den Organisator*innen war bewusst, dass die Zeit knapp bemessen ist und die Teilnehmenden durchaus länger hätten diskutieren und Ideen ausarbeiten können. Da sich dies in den ersten Workshops bereits abgezeichnet hatte, stellt sich die Frage, warum es für die folgenden Workshops nicht geändert wurde. Im Laufe der Interviews wurde deutlich, dass der *Masterplan* für die Mehrheit der Interviewten ein wichtiges und sehr präsentes Thema ist. So wird er in allen Interviews thematisiert und aktiv angesprochen. Zeitgleich wird sowohl aus der staatlichen als auch aus der Freien Theaterszene angemerkt, dass die Einbeziehung und die Kommunikation stärker sein könnten.[53] Auch vonseiten der Oppositionsparteien und der soziokulturellen Verbände wird bestätigt, dass die Kommunikation mit potenziell Mitwirkenden bisher nicht optimal verläuft.[54] So sei die Kontaktaufnahme vor allem per Mail erfolgt, mit dem Resultat, dass die kontaktierten Personen die Anfragen nicht einordnen konnten und sich nicht angesprochen fühlten. Eine direkte Kommunikation, beispielsweise telefonisch, wäre hier sinnvoller gewesen.[55] Zudem sei zunächst nicht erkennbar gewesen, welche Menschen an den Workshops teilgenommen haben und wie deren Auswahl erfolgt ist. Durch diese Intransparenz entstand Unmut. Allerdings haben die Verantwortlichen auf die Anmerkungen der Mitwirkenden reagiert und während der letzten Monate die Listen der Teilnehmenden auf der Webseite zum *Masterplan Kultur* veröffentlicht. Ohnehin nehme die Politik Feedback, sowohl positives wie auch negatives, gut an und habe ein wachsendes Verständnis hierfür.[56] Übergreifend ist in verschiedenen Workshops das Gefühl entstanden, die beiden beteiligten Agenturen (IFOK, Actori) würden den *Masterplan* bisher zu sehr eigenständig gestalten und planen und dabei den Akteur*innen der Kunst und Kultur nur wenig Spielraum geben.[57] Inwie-

52 H10.
53 Vgl. H07, H11.
54 Vgl. H01, H03.
55 Vgl. H03.
56 H03.
57 H10.

fern dieses Feedback und die sehr ernsthafte Kritik die Verantwortlichen in der Politik und in den Agenturen erreichen, bleibt abzuwarten, ebenso, wie anschließend darauf reagiert wird.

Ab Oktober 2021 soll es dann zu drei Regionalforen in unterschiedlichen Regionen Hessens und zu einer zweiten Online-Umfrage kommen, an welcher alle interessierten Bürger*innen teilnehmen können. Die Veröffentlichung des finalen *Masterplans Kultur* ist für die erste Jahreshälfte 2022 vorgesehen.

2.4 Stadtraum – ländlicher Raum

Der erarbeitete Schwerpunkt 6 im Prozess des *Masterplans Kultur* »Kultur abseits der Ballungsgebiete« zeigt die Relevanz der Unterscheidung von städtischen und ländlichen Räumen in der Kunst auf. Durch das demografische Ballungsgebiet Frankfurt/Rhein-Main und möglicherweise auch durch die historisch bedingte Ansiedlung und Gründung vieler Gruppen der Freien Szene ist auch ein Großteil der Kunst- und Kulturszene, vor allem der Freien Darstellenden Künste, dort zu finden. Die Stadt Frankfurt dient hierbei als »Motor«[58] für das gesamte Bundesland – was sich in Frankfurt entwickelt, strahlt aus in alle anderen Regionen. Gleichzeitig ergibt sich dadurch aber auch ein Gefälle zwischen der Region Frankfurt/Rhein-Main und den übrigen Städten und Landkreisen. Die Städte Kassel, Marburg und Gießen beispielsweise bilden in ihren Regionen zwar jeweils große Zentren, aber auch dort entsteht eine Kluft zwischen Stadtraum und ländlichem Raum. Dies bedeutet nicht, dass sich die Darstellenden Künste außerhalb der Metropolregion und der Städte schlechter entwickeln. Sie entwickeln sich anders, die Organisationsformen von Kunst und Kultur, die Teilhabe und die Finanzierung unterscheiden sich. Vertreter*innen unterschiedlicher Bereiche aus der Freien Szene, den staatlichen Theatern und den Verbänden berichten von großen Unterschieden zwischen Stadt und ländlichem Raum.[59] Eine Vertreterin des Landesverbands professioneller freier Theater Rheinland-Pfalz e. V. (laprofth e. V.) sagt mit Blick auf Rheinland-Pfalz dazu: »Die Freie Szene deckt im ländlichen Raum ab, was das Stadttheater nicht abdecken kann.«[60] Mit dem Hessischen Landestheater Marburg gibt es zwar ein öffentlich getragenes Haus, welches auch ländliche Regionen in Hessen bespielt. Allerdings kann ein einziges Landestheater auch nur einen begrenzten Raum in Mittelhessen versorgen, viele ländliche Gebiete bleiben von Stadt- und Staatstheatern völlig unterversorgt. Ergänzend dazu sind sowohl der Amateurbereich als auch die vielen Ehrenamtlichen zu nennen, welche essenziell für das Kulturangebot vor allem in ländlichen Räumen sind und die an dieser Stelle nicht genug gewürdigt werden können. Durch die Abdeckung eines vergleichsweise großen geografischen Raumes benötigen die Künstler*innen andere Förderungen und Voraussetzungen als beispielsweise im südhessischen Ballungsgebiet Frankfurt/Rhein-Main. So sprechen Vertreter*innen eines Theaters in Mittelhessen von der Notwendigkeit einer Gastspielförderung oder

58 H05.

59 H03, H04, H26.

60 H29.

einer Infrastrukturförderung, um den Spielbetrieb in der gesamten Region aufrechtzuerhalten.[61] Die Geschäftsmodelle in den Freischaffenden Künsten sind sehr individuell und funktionieren je nach demografischen und strukturellen Gegebenheiten anders. Hier muss die Politik die Bedarfe der Akteur*innen differenziert behandeln.

Exkurs: Die Darstellenden Künste in Frankfurt a.M.

Die kulturelle Dichte in Hessens größter Stadt zeigt sich auch in den Darstellenden Künsten. Das Kulturamt der Stadt Frankfurt a.M. weist auf der Webseite *Das Kulturportal der Stadt Frankfurt a.M.* 20 Bühnen und 50 Theatergruppen aus. Hierzu zählen sowohl öffentlich getragene Theaterhäuser wie das Schauspiel und die Oper Frankfurt als auch Privattheater und Gruppen der Freien Szene. Das Kulturamt ist die kommunale, verwaltende Behörde, an deren Spitze die Kulturdezernentin Dr. Ina Hartwig (SPD) steht. Während Hartwig auf politischer Ebene übergreifend für die Kulturlandschaft und kulturelle Bildung Frankfurts zuständig ist, benennt das Kulturamt seine Aufgaben als »Kultur vermitteln, fördern und kommunizieren«[62]. So sind die Mitarbeitenden dort die ersten Ansprechpartner*innen für die Künstler*innen im Bezug auf Förderung und Beratung. Während Vertreter*innen der öffentlichen Theater und der Freien Szene in Frankfurt die Kommunikation mit dem Kulturamt durchgehend als positiv bewerten,[63] scheint es auf der politischen Ebene Spannungsfelder zu geben. Innerhalb der Stadtregierung käme es durch die »politische Dreierkonstellation« aus SPD, CDU und Grünen zu Schwierigkeiten bei der Entscheidungsfindung.[64] Dies beträfe beispielsweise die Sanierung der Städtischen Bühnen. Gleichzeitig sieht eine Künstlerin der Freien Szene positive Veränderungen in Frankfurt seit der Amtsübernahme von Hartwig und auch durch die Gründung des konsultierenden Theaterbeirats im Jahr 2015,[65] der aus Künstler*innen und Vertreter*innen von Verbänden besteht. Zudem wurde das Budget für die Freie Szene Frankfurts in der letzten Legislaturperiode um insgesamt 4 Mio. € erhöht. Laut Kulturamt sind hier 2 Mio. € für die Darstellenden Künste angedacht, während die andere Hälfte für die Freie Szene im Bereich der Soziokultur verwendet wird.[66] Damit sei die Szene »finanziell gut aufgestellt«. Aber auch in Bezug auf die Zusammenarbeit von kommunaler und Landespolitik werden unterschiedliche Wahrnehmungen in den Interviews deutlich. So berichtet ein Vertreter eines öffentlichen Theaters: »Die Stadt hat Angst vor der Einmischung des Landes, gemeinsame Projekte sind eher schwieriger als einfacher.«[67] Auf der anderen Seite würden Vertreter*innen des Kulturamtes es begrüßen, wenn das Land sich stärker mit zusätzlichen Ressourcen einbringen könnte, da die Aufgaben immer mehr die finanziellen Möglichkeiten über-

61 H08.

62 Das Kulturportal der Stadt Frankfurt a.M. (o. D.): *Die Kulturdezernentin, Das Kulturamt, Kulturförderung* [online], https://kultur-frankfurt.de/portal/de/Buehne/TheaterinFrankfurt/1691/0/0/0/4.aspx [08.09.2021].

63 Vgl. H07, H11, H12, H13.

64 H11.

65 H07, H13.

66 H05.

67 H11.

steigen würden.[68] So stellt sich die Frage, warum das Land sich nicht beispielsweise an der Finanzierung des Künstlerhauses Mousonturm beteiligt. Ein solches Haus, das sowohl Eigenproduktionen als auch Gastspiele der internationalen Freien Szene zeigt und eine solche Reichweite hat, gibt es in Hessen sonst nicht. In den Interviews kommt der Vergleich mit Häusern wie etwa Kampnagel auf, welches ein Aushängeschild für die Stadt Hamburg ist. Alternativ könne das Land sich auch an der Kofinanzierung des in Frankfurt geplanten Kinder- und Jugendtheaters beteiligen.[69] Auch ein solches Haus gibt es bisher nicht. Der Bereich des Kinder- und Jugendtheaters wird laut Aussage einer Vertreterin von FLUX – Netzwerk Theater und Schule bisher fast ausschließlich von Freie-Szene-Akteur*innen abgedeckt. Das Kinder- und Jugendtheater sei eine große Stärke in Hessen und müsse daher auch entsprechend beachtet und strukturell unterstützt werden.[70]

2.5 Freie Szene und staatliche Szene

Die Freie Szene Hessens macht einen großen Teil der Darstellenden Künste im Bundesland aus. Alleine auf der Webseite von laPROF werden 124 Mitglieder (Solo, Gruppen, kooperative Mitglieder) der Freien Szene geführt. Viele der aktiven Künstler*innen werden im Bundesland selbst ausgebildet. Mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK), dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen sowie der Hessischen Theaterakademie (HTA) als Verbund hat Hessen große Ausbildungszentren aufzuweisen. Alumni beider Ausbildungswege in Frankfurt und Gießen sind beispielsweise Teil von national und international bekannten Kollektiven wie *Gob Squad*, *She She Pop* und *Rimini Protokoll* oder auch dem Verein ID Frankfurt und der Spiel- und Produktionsstätte Studio Naxos. Daneben gibt es außerdem selbstständige Künstler*innen, welche sowohl solo als auch in Gruppen arbeiten. Eine freischaffende Künstlerin berichtet davon, wie vor allem junge Selbstständige aktiver Teil mehrerer Kollektive sind und »viele Baustellen« parallel bearbeiten, da sie im Gegensatz zu der älteren Generation nicht mehr allein von Solovorstellungen oder der Arbeit mit nur einer Gruppe leben können.[71] Auf die prekäre Situation in der Branche macht auch ein anderer Künstler aufmerksam: »Es gibt keinen Off-Künstler in Frankfurt, der von seiner Kunst alleine leben kann.«[72] Eine Verbesserung habe es in Frankfurt im Jahr 2012 gegeben, als es aufgrund einer Intervention durch den Theaterbeirat und die Kulturpolitik zur Öffnung einiger privater Theater kam, welche bereits sehr lange in der Hand der jeweiligen Intendant*innen waren.[73] Ziel war es, junge Künstler*innen in die Betriebe zu integrieren, um Zukunftschancen sowohl für die Theater als auch für die Künstler*innen zu schaffen. Ein Best-Practice-Beispiel für diese Öffnung ist die Kooperation des Theaters Willy Praml und Studio Naxos. Von verschiedenen Akteur*innen der Freien Szene

68 H05.
69 H05.
70 Vgl. H19.
71 H07.
72 H12.
73 H12.

wird allerdings die fehlende Kontrolle durch die Kulturpolitiker*innen bemängelt. So würden die wenigen guten Beispiele als Prestigeprojekte genannt und präsentiert, während es keinerlei Konsequenzen für diejenigen Theaterintendant*innen gegeben hätte, welche dem Vorstoß der Öffnung nicht oder nur halbherzig nachkommen.[74] Eine Unterstützung junger Künstler*innen darf aber auch nicht auf Kosten älterer Generationen geschehen. Hier muss eine gute Balance gefunden werden, welche sowohl berufliche und finanzielle Chancen für den Nachwuchs als auch eine langfristige Sicherheit der etablierten Theatermacher*innen bietet. Das Fördern und Ausbilden von Nachwuchs, der dann erfolgreich geführte Theaterhäuser übernehmen kann, ist langfristig für den Erhalt dieser Häuser sinnvoll. Wenn die Bedarfe der nachrückenden Generationen aber größer sind als das derzeitige Angebot, benötigt es weitere Optionen. In den Interviews wird der hohe Konkurrenzdruck, vor allem in der Freien Szene, deutlich.[75] Da die Mittel sehr begrenzt sind, braucht es möglicherweise andere Finanzierungsmodelle und Strukturen. Ideen wie die einer Infrastrukturförderung oder einer Anschubfinanzierung für Gruppen und Kollektive könnten im ersten Schritt helfen, bedürfen dann aber eines stabilen Finanzierungsfundaments, welches mit dem aktuellen Modell der Projektförderung nicht gegeben ist. Ein von öffentlicher Hand getragenes Produktionshaus für die Freie Szene könnte ebenfalls neue Möglichkeiten des gemeinsamen Produzierens bieten und den finanziellen Druck mindern, ebenso wie verstärkte Kooperationen mit den öffentlich getragenen Theatern. Diese werden in den Interviews mit Freie-Szene-Akteur*innen kaum angesprochen. Es stellt sich die Frage, ob Vertreter*innen der freien und der staatlichen Theaterszene hier zu einem Konsens bezüglich langfristiger gemeinsamer Kooperationen kommen könnten und unter welchen Rahmenbedingungen solche Kooperationen denkbar sind.

Mit Blick auf das gesamte Bundesland werden die Freie Szene und die Soziokultur von verschiedenen Verbänden, Gewerkschaften und Interessengemeinschaften vertreten. So sieht sich beispielsweise laPROF als Ansprechpartner für die Kulturpolitik, wenn es um Belange der Freien Szene geht, und leistet gleichzeitig Lobby- und Beratungsarbeit. Zudem erstellte laPROF eigene Berichte, Forschungen und Gutachten zur Situation der Freien Künste in Hessen. Auf der Seite der öffentlichen Theater gibt es eine solche Struktur nicht. Die Künstler*innen werden meist durch Netzwerke, Agenturen oder Gewerkschaften vertreten, sofern sie dort Mitglied sind. In Hessen gibt es auf politischer und Verwaltungsebene die Theaterbeiräte und Verwaltungsausschüsse für die Staatstheater. Diese internen Gremien bestehen aus Vertreter*innen der Politik und der jeweiligen Theater. In den Verwaltungsausschüssen werden Haushaltspläne und Finanzierungen diskutiert, im Großen und Ganzen sind beide Gruppen aber eher »begleitend statt entscheidend«[76] tätig, wie ein Mitglied eines Theaterbeirats sagt. Grundsätzlich darf die Kunst nicht durch politische Meinungen oder politisches Kalkül beeinflusst werden und eine Begleitung der Theater durch die Politik kann gegenseitiges Verständnis fördern. Vor allem die Staatstheater werden in Millionenhöhe aus der öffentlichen Hand gefördert, auch aus diesem Grund ist ein regelmäßiger Kontakt über Beiräte und Ausschüsse

74 H07, H12.

75 Vgl. H03, H05, H07, H12.

76 H24.

sinnvoll. Allerdings hänge dieser Kontakt sehr vom persönlichen Engagement politischer Einzelpersonen ab.[77] Zu diesem Thema merkt eine Kulturpolitikerin an: »Sehr hohe Fördersummen gehen in Staatstheater, ohne dass die Intendanten das Gefühl haben, innovativ sein oder strukturell etwas ändern zu müssen.«[78] Hier werden die Unterschiede zur Freien Szene besonders deutlich: Während die Staatstheater auch während COVID-19 gut versorgt sind, ist es für Akteur*innen der Freien Szene nicht möglich, Rücklagen zu bilden oder sich strukturell weiterzuentwickeln. Die Fördermittel reichen für die Vielzahl der Künstler*innen nicht aus, was zu einer Konkurrenz innerhalb der Szene führt. Eine selbstständige Künstlerin merkt außerdem die zum Teil undifferenzierte und falsch ausgelegte Förderung an:

> Es gibt kein Geld für Wiederaufnahmen. Produktionsförderungen gibt es für den Probenprozess, aber für die Auftritte nicht, Geld verdienen mit Auftritten ist also kaum möglich, deshalb wird wenig gespielt und viel geprobt.[79]

Hierdurch kommen nur wenige Produktionen tatsächlich für einen langen Zeitraum auf die Bühne. Auch Förderungen für Gastspiele und die dafür teilweise nötige Anpassung der Produktionen und ihrer Infrastruktur gibt es nicht oder nicht in ausreichendem Umfang, was wiederum einen negativen Effekt auf die Teilhabe der Gesellschaft hat, vor allem in ländlichen Regionen. Künstler*innen aus der Freien Szene könnten den kulturellen Bedarf in ländlichen Räumen abdecken, den die öffentlichen Theater aufgrund ihrer internen Strukturen nur schwer bespielen können. Hierfür benötigt die Freie Szene aber angepasste Instrumente zur Bereitstellung von Fördermitteln. In den Räumen außerhalb der Metropolregion fühle man sich zusätzlich, als »falle man hintenüber im allgemeinen Bewusstsein«[80], wie eine Vertreterin eines mittelhessischen Theaters sagt. Dies beträfe sowohl die Sichtbarkeit als auch die Finanzierung. So wolle man zugleich die künstlerische Arbeit aufrechterhalten und mehr Aufmerksamkeit generieren. Aufgrund der finanziellen Situation sei es im Moment aber ein »Entweder- oder«. Unter dem finanziellen Druck leide die künstlerische Qualität. Zudem seien die eigene Weiterentwicklung, die Vernetzung mit anderen Akteur*innen und das nachhaltige und zukunftsfähige Planen sehr schwer.[81]

2.6 Fördermodelle und Finanzierungsmöglichkeiten

> Die Kulturförderung der Vergangenheit kann nicht die Kulturförderung der Zukunft sein, dafür hat sich die Gesellschaft zu sehr gewandelt.[82]

Um auf die im vorangegangenen Abschnitt angesprochenen unterschiedlichen Förderbedarfe und -strukturen einzugehen, ist zunächst ein Überblick nötig: Im Landeshaus-

77 H24.
78 H18.
79 H07.
80 H08.
81 Vgl. H08, H12, H13.
82 H03.

halt Hessens geschieht die Förderung der Darstellenden Künste durch verschiedene Modelle. Es ist zu unterscheiden zwischen der institutionellen und der Projektförderung.

Tabelle 7

	Institutionelle Förderung	**Projekt- & Gastspielförderung**	**Förderungen für Vereine, Verbände, Netzwerke**
Fördersumme	Je nach Institution	Je nach Projekt, Fehlbedarfsfinanzierung	Je nach Verein/Verband/ Netzwerk
Dauer	Grundsätzlich einjährig	Je nach Projekt	Grundsätzlich einjährig (wenn institutionell) oder je nach Projekt
Geförderte Künstler*innen/ Ensembles	5 Staats-, Stadt- und Landestheater	2020: 178 Freie Szene + eine nicht zu ermittelnde Anzahl an Festspielen, Festivals etc.	Nicht zu ermitteln
Etat	nicht zu ermitteln	ca. 1,7 Mio. € für die Freie Szene, weitere Werte nicht zu ermitteln	ca. 370.000 €

Quellen: laPROF Gutachten *Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen*, Einzelplan 15 HMWK 2021

Für einen detaillierten Überblick über die verschiedenen landesspezifischen und kommunalen Fördersysteme für die Freie Szene empfiehlt sich das von laPROF erstellte Gutachten *Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen*.[83] Im *Einzelplan 15* des jährlichen Haushaltsplans Hessen sind außerdem einige Empfänger*innen der unter dem Punkt »Theaterförderung« zusammengefassten institutionellen und Projektförderungen gelistet. Es fehlt aber ein transparenter Überblick über die Empfänger*innen und die Höhe der verschiedenen Landesförderungen. Daher sind zum jetzigen Zeitpunkt einige Werte in der Tabelle nicht zu ermitteln. Verkürzt dargestellt können öffentlich getragene Theaterhäuser oder Verbände eine institutionelle Förderung erhalten. Die Freie Szene und private Akteur*innen haben bisher nur die Möglichkeit, Anträge für Projektförderungen zu stellen. Eine institutionelle Förderung bekommen außer den Staats-, Stadt- und Landestheatern nur wenige Initiativen und Verbände und private Spielstätten zu konkret benannten Zwecken, wie etwa der Einrichtung einer festen Geschäftsstelle zur Übernahme weiterer administrativer Aufgaben. Zudem ist im Landeshaushaltsplan die Förderung der Staatstheater als jeweils einzelner Posten mit klar definierten Summen verankert, während die übrigen Akteur*innen der Darstellenden Künste zusammengefasst dargestellt werden.[84] Bisher ist nicht ersichtlich, wie bei-

83 Sauer u.a. (o. D.): 10ff.

84 Hessisches Ministerium der Finanzen: *Finanzplan des Landes Hessen für die Jahre 2017–2021, 2018–2022, 2019–2023, 2020–2024*.

spielsweise die Gelder in der Freien Szene aufgeteilt werden und wer in welcher Höhe gefördert wird. Die jährlichen Haushaltspläne sind zwar online einsehbar, allerdings fehlt hier vor allem im Bezug auf die Freie Szene die Transparenz der Fördermittel. Gleichzeitig bezeichnen sich sowohl Vertreter*innen der Freien Szene als auch der soziokulturellen Verbände als gänzlich abhängig von der öffentlichen Förderung.[85] Bei einem Vergleich mit der Freien Szene des Nachbarlands Rheinland-Pfalz wird dies ebenso bestätigt.[86] Das hat zur Folge, dass die öffentliche Hand und die Jurys, welche über Förderungen entscheiden, durchaus einen inhaltlichen und kuratierenden Einfluss auf die Kunst und die Künstler*innen ausüben, ob beabsichtigt oder unbeabsichtigt.[87] Dies bestätigt ein Kulturdezernent:

> Es ist immer auf den persönlichen Schwerpunkt der Politik angekommen [welche Projekte gefördert wurden und welche nicht, d. A.]. Das kann man auch nicht von der Hand weisen, dass manche Projekte mehr gepusht wurden.[88]

Zwei Vertreter*innen der Freien Szene merken außerdem unabhängig voneinander kritisch an, dass die Künstler*innen nicht in die Entwicklung von neuen Förderungen miteinbezogen werden. Dies wäre aber sinnvoll, da man viel zu den Bedarfen und der Fördersituation sagen könne.[89] Auf Landesebene bekräftigt ein Politiker der CDU, dass man die Passgenauigkeit der Förderungen individuell prüfen müsse und dass Nachbesserungen durchaus passieren.[90] Eine andere Landeskulturpolitikerin merkt aber an, wie wenig manche ihrer Kolleg*innen von der Lebenssituation der Künstler*innen wüssten, was vor allem während der Diskussionen zu den Hilfspaketen während der Pandemie deutlich geworden sei. Es habe noch nie eine Erhebung zum Versorgungsbedarf in den Freien Darstellenden Künsten gegeben. Während COVID-19 habe sie laPROF um Informationen und eine Umfrage bezüglich der Einnahmeausfälle gebeten, um überhaupt erste, auf die Mitglieder beschränkte Zahlen zu erhalten. Hessenweit und auch deutschlandweit gäbe es keine Erhebungen und keine Analysen zu den Bedarfen der Solokünstler*innen. Zwar könne man Informationen über die Künstlersozialkasse (KSK) erhalten, aber da dort bislang nicht alle Akteur*innen vertreten sind, seien diese Zahlen wenig aussagekräftig.[91] Aus der Freien Szene werden vor allem Probleme mit dem Umfang der Fördermittel und deren Verteilung angemerkt. So gäbe es zu wenig Geld für alle aktiven Künstler*innen.[92] Dies führe beispielsweise zu einer Nichteinhaltung der Mindestlohngrenze für sich selbst und andere.[93] Ein Landespolitiker spricht von einer Form der (Selbst-)Ausbeutung,[94] die so im Jahr 2021 nicht mehr gegeben sein dürfe.[95] Gleichzeitig

85 H02, H03, H07, H08, H12, H13, H15, H21.
86 H29.
87 H12, H20.
88 H20.
89 H08.
90 Vgl. H17.
91 H18.
92 Vgl. H12, H22.
93 H13.
94 Vgl. H17.
95 H20.

müsse man die Forderungen der Künstler*innen nach mehr Geld aber an den Landeshaushalt anpassen und prüfen, was machbar sei.[96] Ein Vertreter der Verwaltungsebene des Landes wird hier deutlicher: »Am Ende agieren die Künstler auf einem Markt, es gibt keinen Anspruch auf Förderung. […] Aktuell ist nicht mehr Geld ins System zu holen.«[97] Eine Politikerin der SPD spricht dazu im Interview über einen möglichen Lösungsansatz:

> Man muss dann aber an anderer Stelle sparen, wenn man mehr will. Wo gibt es Möglichkeiten? […] Wie kann man einen Mehrwert generieren? Es braucht eine Evaluierung, um zu wissen, wie man Gelder neu zuordnen kann. Manchmal geht das auch im selben Bereich.[98]

Die Verteilung der Fördermittel ist auf unterschiedliche Weisen problematisch: So beschreiben zwar verschiedene Vertreter*innen der Freien Szene die Förderkriterien und die Vergabe von Fördermitteln in Frankfurt als sehr transparent.[99] Dies gilt allerdings nicht für die Vergabe von Landesmitteln oder für Förderungen in anderen Regionen. Vertreter*innen eines Theaters in Mittelhessen sprechen von einer intransparenten Kommunikation bezüglich neuer Fördermittel und einem enormen bürokratischen Aufwand, welcher viel Zeit in Anspruch nähme, ohne dass dies eine Garantie für eine Zusage der Mittel bedeuten würde.[100] Bei der Vergabe von Fördermitteln scheint außerdem der zeitliche Faktor problematisch zu sein. Die Förderungen vom Land und teilweise auch von den Kommunen seien langsam und schwerfällig.[101] Freischaffende Künstler*innen fassen die Folgen unter anderem so zusammen:

> Es wird immer alles halbjährig geplant, zwangsweise wegen der Abhängigkeit von den Förderungen. Das Geld, das bereits im August beantragt wurde, kommt zum Beispiel jetzt [Anm.: im März]. Die Zeiten [Anm.: der Projekte] können vorher nicht festgelegt werden.[102]

> Die Zusammenarbeit mit dem HMWK ist mühsam. […] Wir haben im Oktober einen Antrag gestellt für eine Produktion dieses Jahr und noch keine Rückmeldung.[103]

> Von verschiedenen Seiten kommt die Bitte, Ergebnisse der Förderentscheidungen zeitnah zu kommunizieren. Diese stehen jetzt schon fest, aber werden erst Monate später offiziell. Die Künstler brauchen diese Entscheidungen, sie geben Perspektiven, es ist zeitlicher Vorlauf nötig für die Projekte.[104]

96 H17.
97 H09.
98 H22.
99 H02, H07.
100 H08.
101 H07, H08, H13.
102 H07.
103 H08; das Interview fand statt im April 2021.
104 H13.

Die Künstler*innen gehen zum Teil in Vorleistung, ohne zu wissen, ob die Kosten durch die Fördermittel gedeckt werden. Dies kann dazu führen, dass Projekte mitten im Arbeitsprozess abgebrochen werden, weil ein halbes Jahr nach Antragstellung ein negativer Förderbescheid zugestellt wird. Da freischaffende Künstler*innen und Kollektive lediglich Projektförderungen für ein bestimmtes Projekt beantragen können, ist außerdem keine langfristige Planung möglich und jedes abgesagte Projekt stellt einen Einschnitt in geplante Einnahmen dar. Ein Sprecher des Referats Theater im HMWK sagt zur Vergabe von Landesmitteln für die Freie Szene, jeder Fördervorgang würde dort abgewickelt. Dadurch habe er unmittelbaren und täglichen Kontakt zu den Akteur*innen.[105] Gleichzeitig wünschen sich die Künstler*innen mehr »Transparenz und Geschwindigkeit«.[106] Ein Vertreter aus der Soziokultur sagt dazu, das für sie zuständige Referat habe

> viele Themengebiete, wie die meisten Referate in dieser Abteilung. Bei Theater [Anm.: dem Referat Theater im HMWK] ist das nicht anders, eigentlich haben die Menschen dort zu viele Themen, sie können sich gar nicht um alles kümmern.[107]

Abhilfe könnte hier eine Verteilung der Verantwortlichkeiten auf die Verbände schaffen. In Rheinland-Pfalz übernimmt laprofth seit einigen Jahren die Vergabe der Aufführungsförderung (AFF) für die Freie Szene. Auch hessische Vereine wie LKB und LAKS erhalten mittlerweile institutionelle, also langfristigere Förderungen, um die jeweiligen Geschäftsstellen ausbauen und weitere Aufgaben übernehmen zu können. Dies geschieht nun auch für laPROF. Der Verband soll in Zukunft die Mittelverwaltung und -verteilung für die Freie Szene Hessens übernehmen. Neben Rheinland-Pfalz ist hierfür auch Nordrhein-Westfalen ein Vorbild. Dort wird dies ähnlich organisiert.[108] Zwei Künstler*innen eines hessischen Theaters stehen dieser Entwicklung grundsätzlich positiv gegenüber. Da der Kontakt der Akteur*innen mit dem Interessenverband laPROF aber sehr persönlich sei und es für neue Künstler*innen oft schwer sei, einen Zugang dorthin zu finden, sei eine gute Organisation der Fördervergabe unbedingt nötig. So würden sie beispielsweise eine unabhängige Jury sehr begrüßen, welche über die Fördermittel entscheidet. Dies wird von einem Vertreter von laPROF im Interview bestätigt:

> Auch über laPROF muss es dann Gremien und Jurys geben, welche die Förderungen transparent vergeben, zum Beispiel wie in Frankfurt, wo die geförderten Künstler*innen und Häuser mit Höhe der Förderungen einsehbar sind.[109]

Wie diese Veränderung die Förderlandschaft in Hessen beeinflussen wird, kann an dieser Stelle noch nicht gesagt werden. Für eine zukünftige Verbesserung der Situation in den Freien Darstellenden Künsten und um dem Druck, der durch die Projektförderung entsteht, entgegenzuwirken, brauche es dynamische Förderinstrumente und mehrjäh-

105 H09.
106 H08.
107 H03.
108 H02.
109 H02.

rige Förderungen.[110] Zudem merkt eine Landeskulturpolitikerin die Problematik der hybriden Beschäftigungsmodelle in den Darstellenden Künsten an, auf welche das Sozialversicherungssystem noch keine Antwort gefunden habe.[111] Es geht hier also sowohl um die berufliche als auch um die soziale Absicherung der Künstler*innen. Vonseiten der Landeskulturverwaltung spricht sich ein Vertreter dafür aus, in der öffentlichen Diskussion mehr Wert auf Strukturen und künstlerische Qualität zu legen und Synergien zu bilden. So können Doppelungen und Verschleiß (zeitlich wie materiell) vermieden werden. Struktur sei wichtiger als finanzielle Mittel, zudem fehle in den Gesprächen über neue Förderungen und Richtlinien die inhaltliche Debatte. Während der Pandemie habe man gemerkt, dass der Umgang mit der Kultur deren Rolle und Beitrag für die Gesellschaft nicht gerecht werde. Hier wünsche er sich eine größere Präsenz und Wahrnehmung, was ebenso eine Selbstverpflichtung der Künstler*innen sein sollte.[112] Dem entgegen stehen die Aussagen von freischaffenden Künstler*innen, welche das bereits angesprochene Entweder-oder-Prinzip anmerken: Der finanzielle Druck lässt keinen Raum für die künstlerisch-qualitative Entwicklung oder eine Erhöhung der Reichweite, da Kooperationen und Vernetzungen ebenfalls finanzielle Mittel erfordern. Eine freischaffende Künstlerin aus Frankfurt fasst die Förderproblematik anhand eines Beispiels aus ihrer Arbeit mit einem aus sechs Personen bestehenden Kollektiv zusammen:

> Öfter mal gab es die Überlegung, nicht mehr zusammenzuarbeiten. Es ist viel Angst mit dabei. Dann bekommt man doch eine Förderung und damit Hoffnung, es steht aber immer auf der Kippe und das seit sieben Jahren, das wirkt sehr bedrohlich.[113]

2.7 Konkrete Vorschläge und Denkanstöße

»Gesten der Wertschätzung«[114] für Kunst- und Kulturschaffende: In wenigen Punkten stimmen die Interviewten aus Freier Szene, Verbandswesen und Politik so überein wie in dem Bedürfnis nach Wertschätzung künstlerischer und kultureller Arbeit.[115] Sowohl der Politik als auch der breiten Gesellschaft solle deren Wert bewusst (gemacht) werden.[116] Hierfür müsse das Theater und müssen die Darstellenden Künstler*innen aber auch aktiv in die urbanen Strukturen hineinwirken. Theater dürfe nicht zu einer »elitären Spezialisteneinrichtung«[117] werden.

Zudem werden auch konkretere Verbesserungsvorschläge und Wünsche für die Darstellenden Künste genannt: So ist es ein großes Anliegen der Freien Szene, dass mehrjährige Fördermodelle eingeführt werden.[118] Gerade im Hinblick auf die Entwicklung des *Masterplans Kultur Hessen* ist hier auf eine politische Diskussion zu hoffen,

110 H13, H16.
111 H18.
112 H09.
113 H07.
114 H07.
115 Vgl. H02, H13, H14, H15, H16, H17, H18.
116 Vgl. H17, H18, H22, H23.
117 H21.
118 H02, H08, H11, H13, H18, H19.

mindestens unter dem Schwerpunkt 9 »Wirtschaftliche Situation der Künstlerinnen und Künstler«.Verschiedene Vertreter*innen der Verbände der Darstellenden Künste und der Soziokultur wünschen sich zudem einen größeren Fokus auf den nicht-urbanen Raum und eine höhere und besser angepasste Finanzierung desselben.[119] Wichtig sei zudem, in Zukunft mehr Transparenz bei der Mittelvergabe zu schaffen[120] und die Diversität der Geförderten zu erhöhen, sodass nicht immer dieselben Akteur*innen Mittel erhielten, während andere nicht gefördert würden.[121] Hier solle außerdem darauf geachtet werden, die Förderungen zu entbürokratisieren[122] und Förderbescheide schneller auszustellen.[123] Das übergreifende Fazit der genannten Punkte ist der ebenfalls geäußerte Wunsch nach der Schaffung nachhaltiger Strukturen,[124] welche sowohl eine Absicherung für die Akteur*innen als auch eine sinnvolle Verankerung von Kunst und Kultur in der Gesellschaft bedeuten können.

Uneinigkeit herrscht bei der Frage, ob die Darstellenden Künste in Hessen eine noch besser vernetzte, gebündelte starke Stimme benötigen,[125] um schnellere Lobbyarbeit betreiben zu können, oder ob die Vielfalt auch in der Außenwahrnehmung erhalten bleiben solle, um die meist unterschiedlichen Interessen besser vertreten zu können.[126] Der *Masterplan Kultur Hessen* ist eine gute Gelegenheit, um sich gemeinsam mit der Politik und den Künstler*innen auf den Weg zu einigen, der in den nächsten Jahren oder sogar Jahrzehnten beschritten werden soll. Kulturentwicklungspläne bieten die Möglichkeit, Veränderungen strukturell zu verankern, sodass diese nicht mehr von Einzelpersonen und deren Engagement abhängig sind. Da die Förderung und die Sichtbarkeit der Darstellenden Künste bisher oft vernachlässigt werden, wie die COVID-19-Pandemie nochmals deutlich macht, ist ein nachhaltiger Plan unerlässlich für das zukünftige Bestehen der Künste und der Künstler*innen.

Zum Abschluss finden sich hier weitere konkrete Ideen und Impulse der interviewten Kunst- und Kulturschaffenden. Der jeweilige Bereich, aus welchem der Wunsch kommt, steht in Klammern:

1. Schaffung eines Landeskulturrates (Freie Szene)
2. Abspielförderung, um pandemiebedingt nicht aufgeführte Produktionen aufzufangen und einen sogenannten »Premierenstau« zu vermeiden (Freie Szene)
3. Finanzierung mobiler Stückversionen, zur leichteren Bespielung der ländlichen Räume (Freie Szene)
4. Kulturbudgets für Schulen einrichten (kulturelle Bildung, Politik)
5. Kulturbudgets für Kinder und Jugendliche schaffen (Interessenverband Kinder- und Jugendtheater)

119 H02, H03, H19, H29.
120 H02, H12.
121 H08, H14.
122 H02, H14, H18.
123 H18.
124 H03, H15, H20.
125 Vgl. H17, H21.
126 H05, H16, H22.

2.8 Fazit

Die Kunst und die Kulturpolitik in Hessen befinden sich mitten in einem weitreichenden Entwicklungsprozess. Die Ernennung der Grünen-Politikerin Angela Dorn zur Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst hat zu einer Verbesserung der Kommunikation und Teilhabe sowie zu einer Erhöhung der finanziellen Mittel für die Darstellenden Künste geführt. Mit dem *Masterplan Kultur Hessen* entsteht ein Instrument mit allen Möglichkeiten, wegweisend für die Zukunft der Kunst und Kultur zu sein und dabei unabhängig zu bleiben von der jeweiligen Landesregierung. Im *Masterplan* können verbindliche Ziele und Leitsätze festgeschrieben werden. Dies ist besonders relevant, um eine Abhängigkeit der Darstellenden Künste von Einzelpersonen zu vermeiden. In den Interviews wurde oft davon gesprochen, wie vor allem in der Politik das Engagement jedes und jeder Einzelnen entscheidend ist für die Entwicklung der Kunst. Die Politik ist dafür verantwortlich, die von ihr verabschiedeten Beschlüsse zu kontrollieren und deren Umsetzung einzufordern. Da die Förderung von Kunst und Kultur oftmals noch eine freiwillige Leistung ist, kann beispielsweise bereits ein wenig kulturaffiner neuer Oberbürgermeister die Kulturlandschaft einer Stadt maßgeblich verändern und einschränken. Gleichzeitig darf es nicht zu einer Bevorzugung bestimmter Regionen oder Künstler*innen kommen, weil bestimmte Politiker*innen einen persönlichen Bezug dorthin haben. Der *Masterplan Kultur* bietet die Chance, unter Beteiligung der Künstler*innen neue Strukturen und Fördermodelle zu entwickeln, welche an die tatsächlichen Bedarfe der Akteur*innen angepasst sind und eine nachhaltige Entwicklung der Szene garantieren. Vor allem die Diskrepanzen zwischen öffentlich geförderter Theaterszene und Freier Szene sowie zwischen städtischen und ländlichen Räumen sind besonders zu beachten. Es braucht individuelle Konzepte, auf deren Grundlage die jeweiligen Bedarfe gefördert werden. Um dies umzusetzen, ist eine gute Vernetzung von Politiker*innen und Künstler*innen nötig. In den Interviews gab es fast ausschließlich positive Rückmeldungen zur Kommunikation zwischen den Verbänden, der Kunst und der Politik. Zeitgleich scheint das gegenseitige Verständnis der jeweiligen Aufgaben, Probleme und Bedürfnisse weiter ausbaufähig zu sein. Die Politik benötigt ein fundiertes Wissen über die Lebensrealität und die Arbeitsinhalte der Künstler*innen. Gleichzeitig ist es wichtig, dass die Akteur*innen aus der Kunst und der (Sozio-)Kultur ihre Forderungen an die Politik herantragen und sich engagieren. Die Interessenverbände leisten in Hessen hierzu nach mehrheitlicher Auffassung sehr gute Arbeit. Da die Darstellenden Künste und die Kulturszene in Hessen im Allgemeinen sehr vielfältig sind und verschiedenste Bedarfe und Interessen untereinander vereinen, ist eine ebensolche Vielfalt auch in der Kommunikation mit der Politik abzubilden.

Von **Hessen** aus geht es ins Nachbarland **Thüringen**. Auch wenn die Bundesländer sich eine Landesgrenze teilen, unterscheiden sie sich doch maßgeblich, zumal beide Länder noch vor 30 Jahren durch eine Staatsgrenze voneinander getrennt waren und beide unter kulturpolitisch völlig verschiedenen Voraussetzungen ihre wesentlichen Entwicklungsimpulse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erhielten. Aber auch andere Faktoren spielen eine Rolle: Wo Hessen mit der Chance, die der *Masterplan Kultur* bietet, sowie einer guten Kommunikation von Verbänden und Akteur*innen durchaus optimistisch in

die Zukunft blicken kann, ist Thüringen von einer langfristigen KEP weit entfernt. Hessen bildet u.a. mit dem Ballungsgebiet der Rhein-Main-Region, aus dem maßgebliche kulturelle Innovationen sowohl der öffentlichen als auch der freien Theaterszene kommen, scheinbar einen Gegenentwurf zu Thüringen, das durch dezentralisierte Standorte der Kultur geprägt ist, die trotz geringer Entfernungen nur wenig vernetzt sind. Beide Bundesländer stehen heute jedoch vor der Herausforderung, rurale und urbane Regionen miteinander zu verbinden und mit Kultur zu versorgen. In Thüringen ist die kulturelle Dichte zwar historisch bedingt außergewöhnlich und enorm bedeutsam, aber wie schlägt sich das Bundesland hinsichtlich Zukunftsfähigkeit und Nachhaltigkeit der Förderstrukturen? Das soll im folgenden Studienteil in Ausschnitten beleuchtet werden.

3 Thüringen zwischen Tradition und Zukunft. Ein Bundesland der Residenzen – und der Möglichkeiten? (Vanessa Hartmann)

Kaum ein anderes Bundesland verkörpert so sinnbildlich den Ausspruch »Land der Dichter und Denker« wie Thüringen. Goethe, Schiller, Bach, Liszt, Gropius – die Liste der berühmten Dichter, Komponisten und Künstler, die in Thüringen wirkten, ist lang und klangvoll. Viele der einflussreichsten Künstler*innen ihrer Epoche haben in Thüringen gelebt oder gearbeitet, und dieses historische Erbe von Wartburg bis Bauhaus bewahrt sich Thüringen bis heute. Ergebnis dieser bewegten Geschichte ist somit auch eine besondere Vielfalt in Thüringens Kunst- und Theaterszene. »Hier hat Zukunft Tradition« lautet der Slogan des Bundeslands und ist damit vielleicht entlarvender als von den Verantwortlichen gemeint. Der Konflikt zwischen Tradition und Zukunft zeigt sich in Thüringen nochmals verschärft durch die besonderen Charakteristika des Bundeslands.

Thüringen ist mit ca. 2,12 Mio. Einwohner*innen eines der kleineren Bundesländer und ist der Fläche nach das elftgrößte Bundesland. Die Landeshauptstadt ist Erfurt, die ebenso wie das international als »Kultur- und Universitätsstadt« bekannte Weimar mitten in Thüringen liegt. Die regionale Struktur Thüringens sowie die Verteilung der Staats- und Stadttheater und der freien Akteur*innen innerhalb dieser Regionen werden noch von Bedeutung sein. Thüringens Geschichte weist mehrere Brüche auf, die bis in die Gegenwart reichen und auch kulturpolitisch eine wichtige Rolle spielen. Aus den vielen kleinen Fürstentümern – wie dem Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, an dessen Hof Goethe als Minister tätig war – wurde der Gründungsort der ersten gesamtdeutschen Demokratie und Republik. Einer der wichtigsten und nachhaltig wirkenden Einschnitte war der Zusammenbruch der DDR und die danach folgende deutsche Wiedervereinigung. Wie alle anderen ostdeutschen Bundesländer wurde Thüringen in den 1990er Jahren von grundlegenden Strukturänderungen geprägt. Auch die Thüringer Kulturlandschaft hatte mit massiven Kürzungen und Veränderungen zu kämpfen, die das kulturelle Angebot des Bundeslandes bis heute beeinflussen. Mit den Schließungen vieler Theater, Orchester und Kultureinrichtungen und den von westdeutschen Politiker*innen und Theatermacher*innen wie August Everding von außen übergestülpten Strukturanpassungen und -bereinigungen hat man die thüringische Theaterszene langfristig beschnitten und sowohl den Mitarbeiter*innen als auch den Bürger*innen geschadet. Nun wäre es an der Zeit für echte Reformen und Transformationsprozesse, für

eine inhaltliche und strukturelle Veränderung sowie für Verbesserungen der Arbeitsbedingungen und eine nachhaltige Ausrichtung der Kulturlandschaft. Diese sollte genau denjenigen Stakeholdergruppen zugutekommen, die bisher zu oft vernachlässigt oder ausgeschlossen worden sind: den Akteur*innen selbst und den Thüringer Bürger*innen, die als Publikum oder als Teilnehmer*innen Anteil an alldem haben wollen, was zukünftig in der Thüringer Kulturpolitik passieren wird. Aber können diese Reformen tatsächlich stattfinden oder werden in Thüringen statt der Zukunft nicht vielmehr nur die Traditionen gepflegt?

Thüringen ist ein kulturpolitisch interessantes und widersprüchliches Bundesland. Je mehr man über die Thüringer Kultur- und Kunstszene erfährt, desto komplexer und scheinbar paradoxer werden die kulturpolitischen Strömungen, die sich in den vergangenen Jahren entwickelt und verfestigt haben. Ein Beispiel: Thüringen verfügt über sieben öffentlich getragene Theater, davon zwei Staatstheater, die sich fast alle aus ehemaligen Residenztheatern entwickelt haben und damit Überbleibsel einer feudalen Ordnung sind. Das Bundesland gehe mit dem Label »Land der Residenzen hausieren«, kommentiert ein Thüringer Schauspieler. Viele Strukturen seien »feudale Relikte in Form der Residenztheater, die versuchen, innerhalb des tradierten Guckkastens das Überleben zu sichern«[127]. Manche Theater versuchen mehr oder weniger, sich innerhalb dieser unflexiblen Bedingungen zukunftsweisend auszurichten.[128] Die Tatsache bleibt aber bestehen, dass die öffentlich getragenen Theater in Thüringen nur begrenzte Anreize haben, (schnell) auf die veränderten gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen zu reagieren. Dazu kommt, dass die meist auf fünf Jahre ausgelegten Intendanzen eine Konzentration auf künstlerische Ergebnisse, nicht jedoch auf strukturelle Veränderungen nach sich ziehen. Gleichzeitig hat Thüringen aber die erste Kulturgenossenschaft überhaupt hervorgebracht: Engagierte Bürger*innen haben in Erfurt ein ehemaliges Theatergebäude wiederbelebt und finanzieren dieses Kulturquartier als Verein organisiert aus privaten Mitteln. Wie passt das zusammen? In welche kulturpolitische Zukunft steuert Thüringen? Und was muss passieren, damit die Vielfalt und historische Bedeutsamkeit der Thüringer Theater- und Kulturlandschaft nicht nur erhalten, sondern sogar gefördert wird? Wie kann Thüringen sein Image als »kulturpolitisches Entwicklungsland«[129] hinter sich lassen und stattdessen zu einem *melting pot* der Ideen, neuen Formen und kulturellen Formate werden?

3.1 Thüringen in Zahlen

Gemessen an der Wirtschaftsleistung befindet sich Thüringen im unteren Durchschnitt der Bundesländer (BIP je Einwohner*in 2020: 28.953 €, Bundesdurchschnitt: 40.088 €), während die Arbeitslosenquote mit 5,4 % im März 2020 leicht über dem Bundesdurchschnitt von 5,1 % lag (wobei die Auswirkungen der Coronapandemie in dieser Betrachtung vernachlässigt werden). In Thüringen leben ca. 2,1 Mio. Menschen (2020), wovon

127 TH13.

128 Zum Beispiel TH8.

129 TH9.

aber nur 60,5 % erwerbstätig sind, was im bundesweiten Vergleich eher niedrig ist.[130] Zusammen mit Sachsen und Sachsen-Anhalt bleibt Thüringen hier hinter den übrigen Bundesländern zurück. Das lässt sich zum Teil mit dem relativ hohen Altersdurchschnitt erklären, das Durchschnittsalter lag 2019 in Thüringen bei 47,4 Jahren, die zweitälteste Bevölkerung nach Sachsen-Anhalt.[131] Die Abwanderung jüngerer – und meist gut ausgebildeter – Menschen hilft nicht dabei, diesen Trend einzudämmen. Im Gegenteil gehen Prognosen davon aus, dass die Bevölkerung in Thüringen weiter sinken und in wenigen Jahren unter zwei Millionen fallen wird. Diese Zahlen geben Aufschluss über die politische und gesellschaftliche Situation in Thüringen, die wiederum maßgeblich die kulturpolitische Ausrichtung beeinflusst. Sie sind für die Kulturbranche von Bedeutung, da sich aus diesen Bevölkerungsgruppen die Publika generieren, die darüber hinaus als Wähler*innen auch die kulturpolitische Linie beeinflussen. Auch die Mitarbeiter*innen der Kulturbetriebe stammen teilweise aus diesen Gruppen. Viele der in Thüringen hochqualifiziert ausgebildeten Künstler*innen und im administrativen Bereich geschulten Absolvent*innen (wie z.B. an der Franz-Liszt-Hochschule in Weimar) verlassen allerdings nach dem Abschluss auf der Suche nach besser bezahlten Stellen oder größeren künstlerischen Freiheiten und Verwirklichungschancen das Bundesland. Das berichtet auch ein Hochschulprofessor.[132] Ebenso gibt es Künstler*innen, die zwar in Thüringen leben oder »verortet sind«, aber in anderen Bundesländern arbeiten, z.B. in Residenzprogrammen.[133] Das alles zeichnet ein nicht allzu optimistisches Bild für die Zukunft von Thüringens Kulturlandschaft. Die in Thüringen arbeitenden und wirkenden Künstler*innen und Akteur*innen sind dafür aber umso engagierter dabei, die aktuelle Situation nach Kräften zu verbessern, wie u.a. die Arbeit des Thüringer Theaterverbandes der freien darstellenden Künstler*innen oder der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) beweisen.Thüringen hat einen vergleichsweise geringen Schuldenstand von ca. 16 Mrd. € (Stand: Ende 2020), gehört aber zu den Empfängerländern des Länderfinanzausgleichs 2020 und erhielt im gleichen Jahr rund 1,6 Mrd. € (dritthöchster Betrag nach Berlin und Sachsen). Da der Länderfinanzausgleich dabei helfen soll, die durch die Steuerverteilung resultierenden Finanzkraftunterschiede zwischen den Bundesländern auszugleichen, kann davon ausgegangen werden, dass Thüringen finanziell nicht in der Lage ist, die Kulturausgaben ähnlich massiv zu steigern wie andere Bundesländer. Trotzdem gab es in den letzten Jahren zumindest einen kontinuierlichen Anstieg der Kulturausgaben zu verzeichnen.

130 Thüringer Landesamt für Statistik: https://statistik.thueringen.de/startseite.asp [08.10.2021].

131 Ebd.

132 TH18.

133 TH9.

Tabelle 8

	Ausgaben für Kultur in €	**Ausgaben für institutionelle Theater in €**	**Ausgaben für Freie Darstellende Künste in € und Anteil an den Gesamtausgaben für Theater in Klammern**
2020	159.367.000	88.069.000	830.000 (0,94 %)
2019	144.243.000	85.895.000	430.000 (0,5 %)
2018	145.171.000	79.824.000	430.000 (0,53 %)
2017	135.242.000	68.782.000	433.000 (0,63 %)

Quelle: Freistaat Thüringen: *Landeshaushaltspläne 2013/14-2021. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei* (2013-2021).

Vor allem die Zuschüsse für die institutionellen Theater und Orchester, über die Hälfte der Gesamtausgaben, steigen jährlich. Gleichzeitig ist die Summe, die für die Freien Darstellenden Künste zur Verfügung steht, verschwindend gering. Auch nach nahezu der Verdoppelung der Zuschüsse 2020 machen die Ausgaben für die Freien nicht mal 1 % der Zuschüsse für die institutionellen Einrichtungen aus.[134] Mit diesen geringen Summen können die Freien Darstellenden Künste in Thüringen sich nicht erneuern, sie können nicht einmal ihre Existenz langfristig absichern. Hier besteht ein großer Handlungsbedarf. Wenn die Mittel für die institutionellen Theater und Orchester jährlich um einige Millionen erhöht werden können, müssten weitere Erhöhungen für die Freien Darstellenden Künste eine Selbstverständlichkeit sein.

3.2 Kulturpolitik in Thüringen

Die politische Situation in Thüringen

Kulturpolitische Erkenntnisse und Rechercheergebnisse lassen sich im Hinblick auf Thüringen nicht einordnen, ohne die Wahlergebnisse der vergangenen Jahre einzubeziehen. Seit 2014 regiert in Thüringen eine rot-rot-grüne Koalition unter dem Ministerpräsidenten Bodo Ramelow (Die Linke), die eine große Koalition aus CDU und SPD abgelöst hatte (2009-2014). Seit März 2020 regiert das Kabinett Ramelow II allerdings als Minderheitsregierung, nachdem es nach der Landtagswahl 2019 zu einer Regierungskrise und in der Folge beinahe zu Neuwahlen gekommen war. Diese Minderheitenregierung wird durch einen Stabilitätspakt mit der CDU ermöglicht. In Thüringen vereinten bei der letzten Landtagswahl 2019 die Parteien Die Linke und die rechtsextreme AfD – der thüringische Landesverband wird vom Verfassungsschutz als

134 Freistaat Thüringen: *Landeshaushaltspläne 2013/14-2021. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei* (2013–2021).

»erwiesen rechtsextrem«[135] eingestuft – insgesamt 54,4 % der abgegebenen Zweitstimmen auf sich. Besonders der hohe Stimmenanteil der AfD von 23,4 % machte eine stabile Regierungsbildung enorm schwierig, da die CDU (21,7 %) zuvor eine Koalition mit den Linken (31 %) ausgeschlossen hatte. Ein Antrag für die im Herbst 2021 vorgesehenen Neuwahlen wurde im Juli 2021 nicht in den Landtag eingebracht, weil er vermutlich keine Mehrheit bekommen hätte. Wie es für Thüringens Bevölkerung, die Regierung, den Landtag und somit auch für die kulturpolitische Linie langfristig weitergehen wird, war zu Redaktionsschluss noch nicht mit Sicherheit abzusehen. Fakt ist aber, dass viele der Befragten von den unsicheren politischen Verhältnissen sprachen sowie von der Angst, was der Einfluss der AfD vor allem in den Kommunen anrichten kann,[136] selbst wenn die Partei auf der Landesebene nicht in Regierungsverantwortung kommen sollte. »Wir haben hier [einen] echten Kulturkampf«, berichtet ein Interviewpartner, der kulturpolitisch und künstlerisch tätig ist. AfD-Wähler*innen hätten bestimmte Vorstellungen vom Theater und erwarteten »deutsche Theater mit deutschen Stücken«, was er selbst natürlich ablehne.[137] Diese Entwicklungen werden durchgehend als ernsthafte Bedrohung wahrgenommen sowie als Gefahr für die Kulturlandschaft – so wollte die AfD bereits in einer thüringischen Stadt den »kompletten Zuschuss [für Kultur] streichen«.[138] In den Kommunen ist der auf Landesebene befürchtete Ernstfall demnach fast eingetreten. In einem bereits so schwierigen politischen Klima muss sich die thüringische Kulturszene den Herausforderungen der Zukunft sowie den aktuellen Auswirkungen der Coronapandemie stellen, die alle Akteur*innen und Kulturpolitiker*innen deutlich zu spüren bekommen haben. Dies gilt auch vor allem für die durch viele Fördernetze hindurchfallenden Soloselbstständigen, die unter anderem von einer Kulturdirektorin angesprochen wurden.[139] Mit großer Sorge werden bzw. wurden somit von den meisten Interviewpartner*innen die nächsten Landtagswahlen in Thüringen erwartet sowie die Bedrohung durch einen weiteren Stimmenzugewinn des rechtspopulistischen Lagers. Diese Sorgen sind durchaus berechtigt. Insbesondere die Freie Szene und die progressiv agierenden unter den öffentlich getragenen Theatern fürchten bei einer eventuellen Regierungsbildung mit der AfD nicht nur um ihre Finanzierung, sondern auch um die gesamte Ausrichtung der Kultur- und Theaterlandschaft. Ein Rechtsruck der Kulturpolitik auf Landesebene, aber auch auf kommunaler Ebene ist in den ostdeutschen Bundesländern leider kein fernes Schreckensszenario mehr, sondern eine realistische Bedrohung. Schon jetzt werden Theatermacher*innen und Künstler*innen von Vertreter*innen rechtspopulistischer Parteien für ihre »Programmatik« und ihre Ausrichtung »abgelehnt«[140] und ihr künstlerischer Anspruch mindestens in Frage gestellt, wenn nicht sogar aktiv gefährdet. Um den Erhalt einer vielfältigen und

135 Hemmerling, Axel/Wierzioch, Bastian/Kendzia Ludwig (2021): *»Erwiesen extremistisch«: Thüringens Verfassungsschutz beobachtet AfD*. MDR [12.05.2021]. URL: https://www.mdr.de/nachrichten/thueringen/verfassungsschutz-afd-beobachtung-100.html [08.10.2021].

136 Zum Beispiel TH12.

137 TH2.

138 TH12.

139 Zum Beispiel TH1.

140 TH8.

diversen Kulturlandschaft zu garantieren, müssten Kulturausgaben sowohl kommunal als auch auf Landesebene als Pflichtausgabe verankert werden: Unabhängig von politischen Verhältnissen könnten so zumindest finanzielle Stabilität und Sicherheit für die kreative Szene, Kunst, Kultur und Soziokultur u.v.m. geschaffen werden.[141] Selbstredend besteht bei den Akteur*innen der Wunsch, dass sich statt extremistischer Positionen transformationsfreudige Strömungen in Thüringen durchsetzen. Das betreffe sowohl »politische« als auch »gesellschaftliche Mehrheiten«[142]. Der Reform- bzw. Transformationsbedarf in der Thüringer Kultur- und Theaterlandschaft wird von vielen als akut angesehen und es wird daran gearbeitet, diesen nicht nur aufzuzeigen, sondern auch anzugehen.[143] So forderte u.a. Die Linke bereits ein Kulturfördergesetz und auch eine Landtagsabgeordnete plädiert für eine partizipative Kulturpolitik. Allerdings sei der »dreijährige Prozess« um ein »Kulturfördergesetz« endgültig gescheitert, da die regierenden Parteien zu unterschiedliche Positionen vertreten hätten. Auch sie sieht aber »enormen Veränderungsbedarf« bei der »verhärteten und unbeweglichen Förderkulisse«. Das Argument »so ist das schon immer gewesen« könne hier nicht länger gelten.[144]

Perspektive 2025

Sucht man auf der Landesebene nach dem für Kultur zuständigen Minister, wird man in Thüringen in der Staatskanzlei fündig. Ministerpräsident Bodo Ramelow hat die Kultur zur Chefsache erklärt und dem Leiter der Staatskanzlei, Benjamin-Immanuel Hoff (Die Linke), übertragen. Dieser ist daneben auch für Europaangelegenheiten zuständig und zudem als Antisemitismusbeauftragter der Landesregierung sowie als kommissarischer Landwirtschaftsminister tätig. Ein vielbeschäftigter Mann also, zu dessen Aufgabenbereich die Kultur in Thüringen gehört. Aus der Staatskanzlei kam 2017 ein Arbeitspapier, das die Recherchearbeiten zu diesem Kapitel immer wieder begleitet bzw. gekreuzt hat: *»Perspektive 2025« – Sicherung und Fortentwicklung der Thüringer Theaterlandschaft*, in dem es zu großen Teilen um die Finanzierung der thüringischen Theater geht, aber auch um längerfristige Strukturmaßnahmen. Diese Maßnahmen sind allerdings auf Sicherung statt auf Fortentwicklung ausgelegt.

Das Papier skizziert mehrere Szenarien, wie die thüringische Theaterlandschaft zukünftig weiterbestehen könne, dabei ist das von der Staatskanzlei präferierte Szenario eines von noch mehr Fusionen. Seit 1990 gab es schon mehrere Fusionen thüringischer Theaterhäuser, z.B. die des Theaters Nordhausen und des Loh-Orchesters Sondershausen zum heutigen Theater Nordhausen-Sondershausen, den Zusammenschluss der Theater in Gera und Altenburg und die Leitung des Theaters Eisenach durch den Intendanten des Meininger Staatstheaters. Darüber hinaus kommt es immer wieder zur »Abwicklung« einzelner Sparten, die die Theater nach und nach aushöhlen, wie die Schließung der Schauspiel-, Tanz- und Kinder- und Jugendtheatersparte am Theater Erfurt 2002. Zudem bespielt das Schauspiel aus Rudolstadt die Bühne in Eisenach, die dafür

141 Zum Beispiel TH20.

142 TH2.

143 TH2.

144 TH3.

Produktionen des Jungen Schauspiels nach Rudolstadt bringt.[145] Im Fall des Theaters Rudolstadt sollte ein derartiger geplanter Zusammenschluss neben der Abwicklung des eigenen Orchesters auch eine angekündigte Halbierung der Zuschüsse vom Land von 3,12 Mio. € auf 1,5 Mio. € bedeuten, doch das Land musste aufgrund des Protests der Mitarbeiter*innen und der Bürger*innen vor Ort »einen Rückzieher machen«[146]. Dies passierte noch unter der vorigen Regierung. Der Aufwand, den es bedeutet, mit der Schauspielsparte des einen Theaters eine Bühne in einer anderen Stadt zu bespielen und umgekehrt, wird dabei von der aktuellen Staatskanzlei nicht weiter thematisiert. Dabei stellt dies die Beschäftigten vor enorme Herausforderungen. Natürlich kann es auch Vorteile haben, sich Sparten zu teilen, aber der Punkt bleibt bestehen, dass in solchen Fällen der Austausch mit den Stakeholdern (z.B. Mitarbeiter*innen, Publika und lokale Akteur*innen aus Gesellschaft und auch Wirtschaft) ein Schlüsselaspekt sein müsste, um solche langfristigen Veränderungen abzustimmen. Erfurt ist mittlerweile bundesweit die einzige Landeshauptstadt, die – unabhängig von der Freien Szene der Stadt – nicht über ein eigenes öffentliches Schauspiel verfügt, was für viele Erfurter*innen eine »wunde Stelle« sei.[147] Die Staatskanzlei wiederum schlägt immer wieder eine Fusion der Oper Erfurt mit dem Deutschen Nationaltheater in Weimar vor. Dies aber wird seit Jahren von beiden Kommunen bzw. Städten abgelehnt. *Perspektive 2025* nennt diese Vorgehensweise euphemistisch die »Fortsetzung des Status quo«. Immerhin, die Verbesserung der tariflichen Situation der Beschäftigten an den vom Freistaat getragenen Theatern wird als Ziel festgelegt. Das ist seit Jahren eines der Hauptanliegen nicht nur der Beschäftigten – so sind die Mitarbeiter*innen am Theater Eisenach tariflos beschäftigt und am Theater Rudolstadt gab es seit Jahren keine Tarifsteigerung mehr –,[148] sondern auch der GDBA, hier des für Thüringen zuständigen Landesverbands Ost. »Wir müssen in den Flächentarif kommen«, bekräftigt ein hochrangiges Mitglied des Landesverbands Ost, »und das gesamte Lohngefüge in den Theatern verbessern. Seltsame Gewichtungen aus den Tarifen der 60er Jahre passen heute nicht mehr […] Gerade Selbstständige sind deutlich unterbezahlt, die Gagen werden der Ausbildung überhaupt nicht gerecht«[149]. Zweifelsohne hat die Wiedervereinigung der Kultur- und Theaterlandschaft der ostdeutschen Bundesländer einen langfristigen, nur schwer aufholbaren Nachteil zugefügt. Pläne wie die der Everding-Kommission des DBV aus den 1990ern beweisen, dass die westdeutschen Intendantenteams und Theatermacher nach der Wende wenig Vertrauen in die und wenig Interesse an der Theaterstruktur in den neuen Bundesländern hatten. Diese Kurzsichtigkeit erwies sich als fatal. Bis heute plädiert die für die Kultur zuständige Thüringer Staatskanzlei, z.B. in *Perspektive 2025*,[150] für Fusionen der öffentlich getragenen Theater nach Art von Everding. Wie kann die Identifikation einer Stadt mit »ihrem« Theater zustande kommen, wie eine Stadtgesellschaft die trotz allem hohen Ausgaben

145 TH8.

146 TH8.

147 Zum Beispiel TH17.

148 TH8.

149 TH5.

150 Thüringer Staatskanzlei/Hoff, Prof. Dr. Benjamin-Immanuel (2017): »*Perspektive 2025*«. *Sicherung und Fortentwicklung der Thüringer Theaterlandschaft*, Erfurt.

für Kultur nachvollziehen, wenn ihnen die Kultureinrichtungen vor der eigenen Haustür weggespart werden und freie Künstler*innen am Existenzminimum oder sogar darunter leben? Die Kulturpolitik in Thüringen ist nicht unmenschlich, im Gegenteil wurde die hohe Bereitschaft der Landespolitik, den Künstler*innen unter die Arme zu greifen, explizit hervorgehoben: »[Minister] Hoff hat sich zur Kultur bekannt und will mehr fördern, er hat auch mehr Geld lockergemacht und ist gewillt, mehr zu tun«[151]. Aber die Staatskanzlei ist auch übervorsichtig und wenig reformfreudig. An wenigen Standorten ballt sich die Kultur, wie z.B. in Weimar, während in anderen Regionen die Theater zusammengelegt und wegfusioniert werden, wie unter anderem in Ostthüringen. Auch deswegen fühlen sich die Menschen in den weniger urbanen Gebieten noch mehr von der Politik ignoriert und vom (kulturellen) Leben abgeschnitten. Die Landflucht nimmt in diesen Regionen umso größere Ausmaße an, wie die demografische Entwicklung belegt. Im Arbeitspapier *Perspektive 2025* wird aber hinsichtlich der von der Staatskanzlei angeregten bzw. befürworteten Fusionen mancher öffentlicher Häuser vollkommen außer Acht gelassen, welche Bedeutung ein stadteigenes Theater bzw. eine solche Kultureinrichtung für die Stadtgesellschaft und die Gemeinschaftsbildung hat und wieder haben könnte. Zu dieser Schieflage der Aufmerksamkeit sowie des fehlenden Investitionswillens kommt ein weiterer Aspekt hinzu und verstärkt das Ungleichgewicht noch weiter: der des Kulturlastenausgleichs. Hierbei erhalten Kommunen bzw. Städte, die überdurchschnittlich viel Geld in die Finanzierung der Kultur stecken, zusätzliche Gelder, um ihre höheren Ausgaben zu decken. Eine Stadt wie Weimar, die sowieso schon bessere Voraussetzungen hat, Kultur zu fördern und zu produzieren, erhält dafür also nochmals mehr Geld als die strukturärmeren östlichen Regionen. Der Abwanderung der Thüringer Bevölkerung wirkt man nicht entgegen, indem man die Kulturlandschaft ausdünnt, im Gegenteil: Eine bessere Versorgung der ländlichen Regionen mit Theater, Soziokultur, kultureller Bildung und kulturellen Angeboten aller Art kann eine Verbesserung des Standortes bedeuten und besonders junge Familien anziehen. Es ist natürlich nicht alles so schwarzmalerisch zu betrachten. Aber insgesamt kann diese politische Linie, nochmals verschärft durch die Coronakrise, nicht dauerhaft so fortgeführt werden. Die öffentlichen Theater und auch die Freie Szene in Thüringen benötigen vielmehr eine finanziell und inhaltlich langfristige Perspektive, wenn auf ihren Schultern weiterhin der Ruf Thüringens als eines von Deutschlands kulturellen Zentren lasten soll. Das Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, dem die Kultur bis 2014 zugeordnet war, hatte 2012 ein ausführliches Kulturkonzept veröffentlicht,[152] in welchem unter dem damaligen Minister Christoph Matschie (SPD) ein detailliertes und zukunftsorientierteres Konzept für die Weiterentwicklung und Erhaltung der Thüringer Kulturlandschaft präsentiert wurde. Besonderes Augenmerk galt dabei noch der Profilschärfung der einzelnen Theater, der nötigen Umstrukturierung der Häuser und der Theaterlandschaft als solcher. Auch die Bedeutung der Kulturlandschaft als Tourismus- und Wirtschaftsfaktor wurde berücksichtigt, daraus wurde ebenfalls der Bedarf für eine ganzheitliche und zukunftsorientierte Theaterentwicklungsplanung abgeleitet. Diese Punkte finden in *Per-*

151 TH5.

152 Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur (2012): *Kulturkonzept des Freistaates Thüringen*, Erfurt/Weimar.

spektive 2025 leider keine vergleichbare Gewichtung mehr. Die Thüringer Kulturpolitik auf Landesebene wirkt trotz einer rot-rot-grünen Landesregierung strukturkonservativ, eher auf Bewahrung als auf Ausbau der so vielfach beschworenen bedeutsamen Thüringer Kulturlandschaft ausgerichtet. Vonseiten der (Landes-)Politik scheint es kaum zukunftsfähige oder sogar nachhaltige langfristige Perspektiven zu geben. Eine zukunftsfähige KEP für das ganze Bundesland gibt es nicht. Allerdings werden im Arbeitspapier *Perspektive 2025* schon einige Schwierigkeiten benannt, mit denen die Theaterlandschaft in Thüringen konfrontiert wird. So besteht einerseits flächendeckender Sanierungsbedarf (z.B. DNT Weimar), andererseits wird auch die stetige Abwanderung der Bevölkerung anerkannt. So gehen noch mehr Theaterbesucher*innen verloren, zusätzlich zu denen, die aufgrund eines veränderten Freizeit- und Medienverhaltens wegbleiben. Neben den schwerwiegenden Problemen wie den nicht ausreichenden Gagen u.v.m. steht die Kulturlandschaft natürlich auch vor den Herausforderungen einer zunehmend digitalisierten Freizeitgestaltung der Bürger*innen. Die hohen Pro-Kopf-Ausgaben für Kultur in Thüringen (mit die höchsten Ausgaben aller Bundesländer; z.B. 2014: 142,69 €) verschleiern somit nur auf den ersten Blick das Problem des Bevölkerungsschwunds und einer abnehmenden Publikumsbindung an die Kultureinrichtungen.

3.3 Thüringens Kultur- und Theaterlandschaft

Öffentlich getragene Theater in Thüringen

Thüringen besitzt, auch eigenen Angaben zufolge, eine besonders vielfältige und dichte Theaterlandschaft. Einer Akteurin der Erfurter Kulturszene zufolge verfügt der Freistaat sogar über die »dichteste professionelle Theaterszene in allen Bundesländern«[153] – was sie hinsichtlich der Arbeitsbedingungen vor allem der freien Künstler*innen jedoch wieder einschränkt. Auf dem Papier macht sich die Bilanz Thüringens ausgesprochen gut. Das Bundesland verfügt über sieben öffentliche Theater (in Eisenach, Erfurt, Gera-Altenburg, Meiningen, Nordhausen-Sondershausen, Rudolstadt und Weimar) und gliedert seine Theaterstandorte dabei in drei Regionen, die Regionen Ostthüringen, Mittelthüringen und das Thüringer Kooperationsdreieck. Hinzu kommt eine kleine, aber wachsende Freie Szene. Der Thüringer Theaterverband zählt aktuell 45 Mitgliedergruppen,[154] insgesamt vertreten werden aber weit über 2.200 ehrenamtliche, professionelle und freiberufliche Theaterakteur*innen.

153 TH17.
154 BFDK (2021).

Tabelle 9

	Öffentlich	Privat	Frei	Produktionshäuser	Festivals	Summe
Bühnen/ Theater in Thüringen (Anzahl)	7	ca. 8	ca. 15	0	ca. 5	ca. 35

Quelle: Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele, Bonn

Wie es sich insgesamt in den ostdeutschen Bundesländern beobachten lässt, spielen die öffentlichen Theater durchschnittlich einen geringeren Anteil ihrer Ausgaben selbst wieder ein. Die durchschnittliche Einspielquote für die sieben öffentlichen Theater in Thüringen lag für die Spielzeit 2018/19 offiziell bei 14,9 % (bei einem bundesweiten Wert von ca. 17 %, laut Statistik des DBV 2018/19). Die Zahl läge sogar noch niedriger, nämlich bei einer Einspielquote von 12,2 %, würde das Theater Erfurt ausgeklammert, das u.a. durch überdurchschnittlich hohe Erlöse pro Karte, insbesondere durch die Domfestspiele, auf ein sehr hohes Einspielergebnis von 31 % kommt. Aus dieser insgesamt sehr niedrigen Zahl lässt sich ablesen, wie stark die Theater in Thüringen von der öffentlichen Förderung abhängig sind, was sich teilweise aus der Situation nach der Wiedervereinigung ergibt. In der DDR wurden Theaterkarten stärker subventioniert, um allen Einwohner*innen den Theaterbesuch zu ermöglichen, z.B. gab es betrieblich organisierte und durchgeführte Theaterbesuche ganzer Belegschaften. Nach dem Zusammenbruch der DDR waren Theater- und Opernbesuche, die auf einmal viel teurer wurden, nicht mehr oberste Priorität der Bürger*innen, die sich in einem komplett neuen Gesellschafts- und Wirtschaftssystem zurechtfinden mussten. Umso wichtiger ist demnach ein gebündeltes und zukunftsorientiertes Kulturkonzept, das sich nicht auf eine Legislaturperiode bzw. Regierung beschränkt. In die langfristige Sicherung der bedeutsamen Thüringer Theaterlandschaft muss unabhängig von Parteizugehörigkeit investiert werden, und – besonders wichtig – die Stakeholder auf allen Seiten müssen miteinbezogen werden.

Thüringen erweist sich als Bundesland mit enormen Potenzialen, aber auch einigen – scheinbar unüberwindbaren – Widerständen. Alle Vorteile Thüringens wie die überschaubare Größe, die geringen Entfernungen zwischen den (häufig mit eigenem Theater ausgestatteten) Städten und die große (kultur)historische Bedeutung sind Faktoren, auf denen eine nachhaltige Kulturpolitik unter Einbeziehung vieler Stakeholder basieren könnte und sollte. Aber genau diese Vorteile sind es auch, die sich in Thüringen ins Negative verkehrt haben und kulturpolitische Hindernisse darstellen. Die Größe des Bundeslandes bedeutet eben auch, dass es sich im Vergleich mit den wohlhabenderen und dichter bevölkerten, mit mehr Infrastruktur und Möglichkeiten aufwartenden Nachbarbundesländern Bayern und Hessen nur schwer als attraktiver Arbeits- und Wohnort behaupten kann. Während diese Bundesländer zwischen 1990 und 2019 ein

stetiges Bevölkerungswachstum verzeichnen konnten,[155] wandern die Jüngeren und gut Ausgebildeten in Thüringen, die in der kulturpolitischen Ausrichtung wichtige Stakeholdergruppen wären, kontinuierlich ab: »Freie Darstellende sind abgewandert, weil es keine Arbeitsstrukturen gibt bzw. gab«, erzählt eine Freie Theaterschaffende.[156] Die kurzen Wege zwischen Städten wie Gera und Altenburg oder auch Weimar und Erfurt bedeuteten für viele Theater geplante oder tatsächlich vollzogene Fusionen. Das bedeutet in mehr als nur einer Hinsicht einen verlorenen Standortfaktor und meist negative Folgen für die Arbeitnehmer*innen. Der lokale bzw. regionale Faktor, der bei der Verankerung einer Kultureinrichtung in einer Stadtgesellschaft eine so große Rolle spielt, verliert hierbei wesentlich an Relevanz und Rückhalt. So berichtet eine Fördervereinsvorsitzende von der großen Bedeutung, die beispielsweise die Verbundenheit mit Bach in dessen Geburtsstadt Eisenach hat. Solche lokalen Besonderheiten von »großer Wichtigkeit«[157] sollten durch entsprechende Infrastruktur gestützt und nicht erstickt werden. Auch der Aspekt der großen kulturhistorischen Bedeutsamkeit der Thüringer Städte, Gemeinden und Theater hat eine Kehrseite: Goethe, Schiller und das Bauhaus sind übergroß in Städten wie Weimar und können neue Formen und kleinere Kultureinrichtungen schnell »erdrücken«. Für den Tourismus ist dies dennoch ein großer Pluspunkt,[158] der auch gewinnbringend mit den Angeboten in Kunst und Kultur verknüpft werden kann. Was ein Anziehungsfaktor sein kann, bedeutet aber auch, dass die Erwartungshaltungen von Publikum, Politik und Künstler*innen nicht immer eingehalten werden können. Man müsste »ein bisschen weg« von den Klassikern, regt ein thüringischer Kulturjournalist an. »In Weimar gibt es mit dem Nationaltheater vor der Tür diese Erwartungshaltung, mindestens *Faust*, Goethe und Schiller, zu spielen. Das vielleicht mal zehn Jahre nicht und gucken, was dann passiert?«[159] Sowohl Theater, auf deren Spielplänen Goethe und Schiller einen prominenten Platz einnehmen, als auch jene Einrichtungen, die sich bewusst vom Kanon zu lösen versuchen, geraten hier in die Position, sich rechtfertigen zu müssen. So kann die eigene Geschichte, selbst wenn sie schillernd ist, auch eine Belastung sein. Das Publikum, das den Stadttheatern treu verbunden bleibt, besteht nur aus einer begrenzten Anzahl von Menschen. Wie neue Zuschauer*innen mit neuen Formaten und Ideen anziehen, ohne ein – teils eher betagtes – Abonnentenpublikum zu verlieren? Und wie die Wünsche dieses Abopublikums würdigen, ohne den Anschluss an neue Diskurse und Themen in der Kulturlandschaft vollends zu verlieren? Dabei muss ebenfalls der Aspekt des Stakeholder-Managements miteinbezogen werden:[160] Neben den Mitarbeitenden und der Kulturpolitik müssen Theaterformen natürlich im Austausch mit dem Publikum – explizit auch mit dem Publikum von morgen – (weiter)entwickelt werden, damit Theater nicht am Publikum und insbesondere an der jungen Generation vorbeigeht. Es ist entscheidend, dass

155 Demografieportal: https://www.demografie-portal.de [08.10.2021].

156 TH9.

157 TH14.

158 Vgl. Kulturkonzept des Freistaates Thüringen (2012).

159 TH11.

160 Freeman, R. Edward/McVea, John (1995): *A Stakeholder Approach to Strategic Management*. Charlottesville.

sowohl gegenwärtige als auch zukünftige Entwicklungen nicht ausschließlich in der Blase der Kulturwirtschaft entstehen, sondern stattdessen im Dialog mit möglichst allen Stakeholdern einer Stadtgesellschaft stattfinden. Nur so kann das Theater bzw. der Kulturbetrieb nachhaltig in der Stadtgesellschaft verankert sein. Die Tatsache, dass Kunst- und Kulturausgaben so häufig gerechtfertigt werden müssen oder in der Haushaltsplanung von Lokalpolitiker*innen ausgespielt werden, was ein GDBA-Mitglied als »perfide« beschreibt, auf »populistische Art und Weise« z.B. »Theater und Altersheime« gegeneinander auszuspielen,[161] ist nur ein weiteres Symptom für den oftmals fehlenden Rückhalt der Theater in Politik und Sozialgefüge. Die Frage nach einem Theater von morgen sollte gestellt werden dürfen und muss es auch: Themen wie Nachhaltigkeit, Diversität und Progressivität werden die Theater weiterhin maßgeblich beschäftigen.[162]

Kommunikation zwischen Kulturpolitik und Kulturmacher*innen

Gleichzeitig darf sich die Debatte um die Zukunft und Ausrichtung der Kultur- und Theaterlandschaft nicht noch stärker polarisieren: Der »Drift zwischen den Polen sollte nicht zu groß werden«, weder bei »Ost-West« noch bei »Stadt-Land«, so ein Kulturpolitiker. Es wäre vielmehr »wünschenswert«, dass diese Auseinandersetzung »sachlich(er)« und »weniger emotionalisiert« geführt wird.[163] Das kann natürlich nur geschehen, wenn sich die verschiedenen Akteur*innen gemeinsam an einen Tisch setzen, über ihre Erwartungen austauschen und sich im besten Fall auf gemeinsame Zielsetzungen einigen können. Der Wille dazu scheint von beiden Seiten da zu sein, allerdings gestaltet sich für alle Beteiligten der Überblick darüber schwierig, wer wofür zuständig ist und welche Gruppen konkret welche Ziele verfolgen. Und das, obwohl immer wieder betont wird, wie gering die Entfernungen und »wie kurz die Dienstwege« sind.[164] Ein Mitarbeiter der Staatskanzlei sprach von dem permanenten Austausch mit den – öffentlichen – Theatern und dem »sehr kurzen Draht« zu den Akteur*innen.[165] Aber auch die freien Künstler*innen verfügen eigentlich über diesen kurzen Draht zur Staatskanzlei, so zumindest beschreiben es Freie Akteur*innen sowie ein Schauspieler und Kulturmanager.[166] Obwohl ein Großteil der Kommunikation inzwischen gut funktioniert, fehlt demnach der Überblick; der Blick auf das große Ganze, den die jeweiligen Beteiligten nicht allein zu stemmen vermögen. Auch hier könnte eine vermittelnde und koordinierende Position, ähnlich dem schon existierenden Thüringer Theaterverband, helfen, die Kommunikation zu verbessern und zu verstetigen. Diese Verstetigung des Austausches ist auch ein großer Wunsch der befragten (freien) Akteur*innen. »Diese Kommunikation ist wichtig, durch Corona hat sie sich nochmal intensiviert«, berichtet eine Interviewpartnerin, die in der Freien Szene tätig ist.[167] Sie hofft auch, dass die größere Sichtbarkeit der schlechten Arbeitsbedingungen speziell in der Freien Szene sowie der während der Pandemie bewie-

161 TH5.

162 Zum Beispiel TH2.

163 TH2.

164 Zum Beispiel TH1.

165 TH6.

166 TH9 bzw. TH13.

167 TH9.

senen »großen Vielfalt und Resilienz« dieser Künstler*innen bestehen bleibt, damit bald gemeinsam Lösungen entwickelt werden, und dass die neu geschaffenen »Förderinstrumente erhalten bleiben«[168]. Bei einer intensiveren Kommunikation und dem Wissen, was die jeweils andere Seite für Bedarfe und Wünsche hat, könnte viel besser zusammengearbeitet werden. Dies kann aber nur gemeinsam geschehen. Um den Rückhalt in der Gesellschaft einerseits zu stärken und andererseits der Gesellschaft etwas zurückzugeben, muss gerade in ländlich geprägten Bundesländern bzw. Regionen wie Thüringen auch Kultur in den nicht-urbanen Raum gebracht werden, statt sich nur auf die Städte oder Metropolregionen zu konzentrieren. Weimar als Kulturstadt strahlt überregional und international – aber was haben die Menschen in den ruralen Gebieten davon, wenn sie keine kulturellen Angebote erhalten? Verknüpft man dies z.B. mit der wichtigen Kinder- und Jugendarbeit, wird der Bedarf nach verstetigten kulturellen Bildungsprojekten offenbar: Durch kulturelle Bildungsarbeit können auch bereichsübergreifende Kooperationen wie z.B. mit Heimatvereinen oder Schulen aufrechterhalten werden, wovon die Region auch als solche profitiert.[169] Die Kulturpolitik auf der Landesebene wird von den Künstler*innen und Akteur*innen überwiegend – wenn auch inhaltlich stark eingeschränkt – positiv bewertet, vor allem aufgrund des Gefühls, überhaupt wahrgenommen zu werden. Auch von der Seite der Kulturpolitik konnte in diversen Interviews der Eindruck gewonnen werden, dass durchaus Interesse an einem regelmäßigen Austausch und einem guten Verhältnis besteht.[170] Die tatsächlichen, über das rein Finanzielle hinausgehenden Wünsche der Akteur*innen in der Kulturlandschaft treffen auf der Seite der Politik – zumindest auf der Landesebene – aber nicht flächendeckend auf fruchtbaren Boden. Die wirklichen Probleme der Theaterszene, gerade der Freien, hinsichtlich der existenzbedrohenden Situation während der Pandemie und der prekären Arbeitsverhältnisse generell verschwinden hinter der Diskussion um bessere Kommunikation. Eine gute Kommunikation ist entscheidend, verschleiert aber gerade aufseiten der Kulturpolitik die eigentliche Problematik. Andererseits hat auch die Kulturpolitik ein Problem, das vor allem von der sehr diversen, aber teilweise nicht professionell aufgestellten Freien Szene in Thüringen ausgeht: Die Bedarfe der freien Akteur*innen kommen, wenn sie nicht über den professionell agierenden und sehr engagierten Thüringer Theaterverband gebündelt werden, kaum bei der Kulturpolitik an, und das ist nicht weiter verwunderlich: »Die Kulturpolitik kommuniziert als Multiplikator über die Verbände, […] die Zusammenarbeit wird schwierig, wenn die Freien nicht an die Verbände angedockt sind: das kann nicht abgefangen werden«[171], so eine Landespolitikerin. Schließlich muss, damit Austausch zwischen der Politik und den vertretenen Künstler*innen möglich ist, eine gewisse Steuerung der Kommunikation stattfinden. Der Thüringer Theaterverband versucht, zumindest einen Teil der mehr oder weniger professionalisierten Freien Szene Thüringens zu bündeln und mit einer Stimme zur Kulturpolitik zu sprechen sowie als Vermittler aufzutreten. Auch der Wunsch nach systematischen Evaluationen besteht vielfach. Interessanterweise wurde dieses Thema von beiden Seiten – Akteur*innen und

---

168 TH9.

169 TH15.

170 Zum Beispiel TH3 oder TH20.

171 TH3.

kulturpolitisch Verantwortlichen – angesprochen. Trotz der kurzen Wege und geringen Entfernungen funktioniert die wechselseitige Kommunikation nicht immer optimal. Eine Vereinheitlichung bzw. größere Transparenz der Förderstrukturen und Kommunikation wäre eine mögliche Lösung. Auch eine Stärkung der Verbände bzw. eine Bündelung der Anliegen der Akteur*innen könnte zu einer Verbesserung beitragen: Die Kulturpolitik wünscht sich mehr gebündeltes Herantreten, die Künstler*innen wollen »weg von Modellprojektförderungen«[172], bei denen jedes Mal finanzielle Mittel für ein neues Projekt beantragt werden müssen, hin zu mehrjährigen Förderungen. Wenn ein Projekt gut funktioniere, solle es auch erneut gefördert und weiterentwickelt werden dürfen.[173] Aus der Sicht eines freien Theaterpädagogen funktioniere gerade die Kulturpädagogik nur mit längerfristigen Projekten: Nachhaltige Strukturen seien hier der Schlüssel und fast nur mit mehrjähriger Finanzierung durchsetzbar. Stattdessen müsse um Investitionen, die die Einrichtungen in die Zukunft führen sollen, oft »fast gebettelt werden«[174]. Diese Aussage passt auch zu den verschwindend geringen Summen, die in den Haushaltsplänen des Freistaats für die Freie Szene vorgesehen werden.

3.4 Besonderheiten der Freien Szene in Thüringen

Die Kontraste zwischen der öffentlich getragenen und finanzierten Theatertradition und der Freien (progressiven) Szene sind in Thüringen auch hinsichtlich der Zukunftsausrichtung besonders stark. Das betrifft sowohl die Publikumsstruktur als auch die jeweilige Kommunikation und Arbeit mit der Kulturpolitik (auf Kommunal- und Landesebene). Auch die Akteur*innen selbst sind natürlich davon betroffen, dass die finanzielle Schere zwischen öffentlich getragenen und freien Einrichtungen so groß ist. Die Freie Szene in Thüringen hat es dabei aufgrund der strukturellen Eigenheiten des Bundeslandes besonders schwer, nachhaltige Strukturen aufzubauen. Viele Räume und Städte sind durch ein groß aufgezogenes und finanziertes öffentliches Theater schon fast gesättigt. Zahlreiche in Thüringen ausgebildete Künstler*innen würden nach der Ausbildung oder dem Studium Thüringen verlassen, um in einem Bundesland mit besseren Förderstrukturen bzw. einem dichteren Versorgungsnetz zu arbeiten, so ein Thüringer Kulturmanager. Um die »Innovationskraft der Thüringer Theaterlandschaft zu stärken«, brauche es Anreize, »junge Menschen in Thüringen zu halten oder herzuholen und ihnen dann eine Perspektive hier zu bieten«[175]. Das erweist sich insofern als problematisch, weil Thüringen dringend innovative Konzepte und Künstler*innen benötigt, die auf gerechte und demokratische Arbeitsbedingungen drängen. Damit soll keineswegs behauptet werden, dass die an den öffentlichen Theatern Beschäftigten nicht auch nach Verbesserungen streben. Im Vergleich zu gleichermaßen geförderten Theatern und Kulturbetrieben in anderen Bundesländern müssen die thüringischen Theater und Opernhäuser mit deutlich geringeren Etats auskommen, während gleichzeitig von ihnen nicht nur Unterhaltung, sondern auch eine besonders wichtige Rolle im demokratischen Zusammenle-

172 TH4.
173 TH4.
174 TH4.
175 TH13.

ben erwartet wird. Allerdings sind die freien Künstler*innen und Akteur*innen in einer oft noch prekäreren Situation, weil sie nicht – wie die öffentlich Beschäftigten – vier bis fünf Jahre relative Planungssicherheit haben, sondern jedes Jahr erneut um Förderung bangen müssen, die oftmals zweckgebunden ist und für Materialien statt für Gagen und Honorare ausgegeben werden muss: »Förderfähig sind oft Verbrauchsgegenstände statt Honorare«, so eine Freie Theaterpädagogin.[176] Wie in vielen anderen Bundesländern und großen Städten wird darüber hinaus bald die erste Generation freier Künstler*innen das Renteneintrittsalter erreichen[177] und die unzureichende Altersvorsorge droht vielen Künstler*innen den Boden unter den Füßen wegzuziehen. Die Künstler*innen brauchen sichere Perspektiven und keine »prekären Lebensverhältnisse«[178], in denen sie mehr oder weniger von der Hand in den Mund leben müssen.

Neue Ideen – neue Formen?

Ein langfristiges Ziel der freien Künstler*innen und ihrer Interessenverbände ist es, insgesamt bessere Perspektiven für Freie Künstler*innen in Thüringen zu schaffen. Dies bedeutet neben angemessener Bezahlung auch geeignete Arbeitsräume; nicht-provisorische, beständige Arbeitsplätze seien durch die Coronapandemie noch wichtiger geworden, wie es ein freier Theatermacher beschreibt.[179] Auch die Möglichkeit einer Festanstellung mit einem Gehalt, das »nicht hart an der Untergrenze« ist, sollte bei denjenigen bestehen, die das möchten[180]. Diese Perspektivlosigkeit ist für viele Künstler*innen ein Problem, und nur wenige können oder wollen sich auf Dauer von einem Einjahresvertrag zum nächsten hangeln. Auch hier lautet die Devise also wieder: faire Löhne und Planungssicherheit für alle Kulturschaffenden, besonders für die freien Künstler*innen. Hier wünschen sich freie Akteur*innen auch »mehr Fortbildungsangebote«[181], nicht nur in der kulturellen Bildung, sondern auch zu Aspekten des Theaterbetriebs und Managements. Viele Künstler*innen werden mit der administrativen Seite ihres Berufs in der Ausbildung oder im Studium nicht ausreichend vertraut gemacht, kennen ihre Rechte nicht oder finden sich in der unübersichtlichen Förderlandschaft nicht zurecht. Hier ist es sinnvoll und nötig, die Antragstellung zu vereinfachen und zu vereinheitlichen: Auch Künstler*innen, die keine Management-Fortbildung haben und sich damit nicht auskennen, sollten problemlos und möglichst zeiteffizient Förderanträge stellen können.[182] In einer ohnehin schlecht bezahlten Branche können viele es sich nicht leisten, ganze Arbeitstage in die Antragstellung zu investieren, um dann aufgrund eines Formfehlers durch das Raster zu fallen oder aufgrund der begrenzten Fördervolumina nicht gefördert zu werden. Dies trifft natürlich auch auf andere Bundesländer und Regionen zu, aber auch in Thüringen könnte eine landesweite Koordinationsstelle für Antragstellungen sinnvoll sein. Künstler*innen und Theaterschaffende sollten bei Bedarf auch Unter-

176 TH15.
177 TH17.
178 TH5.
179 TH4.
180 TH15.
181 TH15.
182 Zum Beispiel TH15.

stützung von Expert*innen in Anspruch nehmen können, um die gesparte Zeit und Energie in das Produzieren und Entwickeln von Inhalten investieren zu können. Auch eine Kulturpolitikerin auf der Kommunalebene sieht hier Veränderungsbedarf. Es sei durchaus gut, verschiedene politische Ebenen zu haben, aber »Koordinationsstellen [...] wären sinnvoll, dann muss man sich nicht mehr bei 47 Mittelgebern bewerben, sondern es gibt Ansprechpartner in den jeweiligen Regionen, z.B. für Ostthüringen«, regt auch eine Kulturpolitikerin an.[183] Der Wille, das Chaos der Förderprogramme zumindest teilweise zu vereinfachen bzw. besser zugänglich zu machen, ist also da.Eine freie Theaterpädagogin aus Thüringen spricht an, dass die Förderprogramme für die Freie Szene aus ihrer Sicht nicht ausreichend inhaltlich gedacht würden. Es würde nach dem »Gießkannenprinzip« agiert, da von der Kulturpolitik das Geben von Geld als ausreichend gesehen werde, um nachhaltige Förderstrukturen und kulturelle Bildungsangebote in vor allem ländlichen Regionen zu etablieren bzw. zu festigen. Sie wünsche sich aber, dass die Politik mehr darüber nachdenke, wofür das Geld tatsächlich eingesetzt werden könne, z.B. für Honorare.[184] Hier wird deutlich, dass die Kulturpolitik nicht genau weiß, welche (inhaltlichen) Bedarfe vor allem die Freie Kulturszene hat, sondern alle Probleme mit der Ausschüttung von Geldern lösen will, die dann noch am eigentlichen Bedarf vorbeigehen. Bestehende Förderstrukturen sollten hinterfragt werden und anstatt die wenigen Fördermittel nach dem »Gießkannenprinzip« zu verteilen, sollten Bedarfe erst evaluiert werden. Im Austausch mit den Geförderten sollte nachgebessert oder verändert werden können, wenn die Förderstrukturen an den Empfänger*innen vorbeigehen. Notwendig wäre eine Nachhaltigkeit der Förderinstrumente, dass z.B. »Stipendienprogramme und Residenzen weiter ausgebaut« werden[185] und Künstler*innen sich in einer sicheren Umgebung frei künstlerisch betätigen können. Aber auch die Kulturpolitik sieht das scheinbar wahllose Fördern bzw. die bloße Verteilung von Geld nicht als Lösung aller Probleme. »So einfach ist es nicht«, sagt eine Abgeordnete des Thüringer Landtags und fügt hinzu: »[Die] Verbände sollten sich untereinander verständigen, was [ihnen] fehlt an Förderkulisse und Nachhaltigkeit«[186]. Die Verbände erarbeiten üblicherweise mit der Landespolitik die Grundlinien der Förderung oder nehmen zumindest Einfluss. Wird nur Projektförderung bereitgestellt, erschwert das jede Form von nachhaltiger Strukturpolitik. So engt sich der Förderfokus in ärmeren Bundesländern wie Thüringen immer weiter ein. Verbände, Künstler*innen und Politik müssen also gemeinsam nach neuen und innovativen Lösungen suchen. Viele Akteur*innen der Freien Szene wünschen sich eine bedarfsorientiertere Förderpolitik einerseits und eine nachhaltig und reformorientiert denkende Strukturpolitik der Landesregierung andererseits. Dafür ist auch eine Verstetigung und Transparenz des Austauschs der verschiedenen Akteur*innen untereinander und mit der Kulturpolitik – wenn nötig über den Thüringer Theaterverband als Mittler – unabdingbar. Dies betrifft natürlich auch einen Teil der öffentlichen Theater. So wies ein Intendant eines thüringischen Theaters ebenfalls darauf hin, dass es »mit dem reinen Ausschütten der Subventionen nicht getan« sei, sondern die Politik auch bei

183 TH20.
184 TH15.
185 TH9.
186 TH3.

strukturellen (Reform-)Prozessen der Theater unterstützend agieren solle. Bezüglich der Zukunft des Theaters sei eine »einmal gefundene Struktur nicht für immer festgelegt«. Darüber hinaus wurde angeregt, dass zwar die »Landschaft, so wie sie existiert, als Basis« genommen werden könne, aber auch weitergeführt werden müsse, um langfristig planen zu können.[187] In diesen notwendigen strukturellen Veränderungen für die Theaterlandschaft müsste die Kulturpolitik über das Finanzieren hinaus also mehr in Richtung Strukturreformen arbeiten.Eine Aufwertung der Soziokultur und der Theaterpädagogik sowohl finanziell als auch in der öffentlichen Wahrnehmung ist dabei wichtig für nachhaltige Strukturen. Es könnte ebenso eine Chance sein, Publikum hinzuzugewinnen bzw. die Attraktivität der Standorte zu stärken und eine bessere Versorgung der Räume mit Kultur zu gewährleisten. Die Freie Szene ist in Thüringen eng mit der kulturellen Bildung verwoben, auch um sich gegen die institutionellen Theater behaupten zu können. Das sei auch teilweise so gewollt, um »überhaupt den Kulturbedarf auf dem Land abzudecken«[188]. Gerade in den ländlicheren Gegenden haben kulturelle Bildung, Soziokultur, Theaterpädagogik, Laien- und Amateurtheater sowie Ehrenamt eine große Bedeutung. Alle Interviewpartner*innen, die Berührungspunkte mit diesen Bereichen haben, wünschen sich hier mehr Wertschätzung[189] und mehr Vertrauen vonseiten der Kulturpolitik in partizipative und pädagogische Konzepte. Die Sichtbarkeit der Darstellenden Künste generell stärken zu wollen, zog sich wie ein roter Faden durch die Interviews: Die Coronapandemie hat für kurze Zeit die Aufmerksamkeit auf die Arbeitsbedingungen und Probleme u.a. der Darstellenden Künste gelenkt, aber diese Sichtbarkeit muss bestehen bleiben, auch wenn Auftritte wieder möglich sind.[190] Dazu zählt explizit die Aufwertung des Amateur- und Laientheaters, das mit der Freien Szene in Thüringen eng verflochten ist und große Bedeutung für die Bevölkerung hat.[191]

Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste als Chance

Es lässt sich also feststellen, dass die Freie Szene in Thüringen deutlich hinter der institutionellen bzw. öffentlich getragenen Theater- und Kulturszene zurückstecken muss. Das betrifft die finanzielle Situation, die Infrastruktur und die Chancengleichheit. Eine mögliche Chance, dieses Ungleichgewicht zumindest etwas zu verschieben und den Anliegen der Freien Szene mehr Platz und eine größere Plattform einzuräumen, ist das geplante Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste. Der Thüringer Theaterverband, der größte Interessenvertreter der Freien Szene in Thüringen, setzt große Hoffnungen in dieses Projekt: Ein solches Produktionshaus gibt es in Thüringen noch nicht, es könnte also als Schlüssel für die bessere Wahrnehmung, Förderung und Finanzierung der Thüringer Freien Szene fungieren. Thüringen habe »vor allem bei den professionellen Freien Künsten« viel Nachholbedarf. »Das liegt auch an dem engen Netz an öffentlich geförderten Theatern, dort gibt es momentan eine starke Priorisierung«, beschreibt ei-

187 TH8.
188 H15.
189 Zum Beispiel TH4, TH15, TH16.
190 TH9.
191 Zum Beispiel TH9 und TH10.

ne freie Theatermanagerin die Situation.[192] Auch deswegen braucht es in Thüringen ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste, um dem starken Fokus der Landespolitik auf die öffentlich getragenen Theater etwas entgegensetzen zu können. Es ginge aber nicht nur darum, »den Ort an sich zu schaffen, sondern die gesamte Rahmung und die Gelingensbedingungen, damit freies Produzieren und Arbeiten überhaupt möglich ist«[193]. Wenn erst eine Infrastruktur für die Freie Szene vorhanden ist, würde damit die Finanzierung des Hauses und der dort arbeitenden und inszenierenden Künstler*innen in kommenden Kulturhaushalten automatisch stärker berücksichtigt. Eine große Chance, die weiter vorangetrieben und unterstützt werden sollte. So selbstverständlich dieses Projekt auch klingen mag, es scheint in seiner Bedeutung noch nicht zu allen Ebenen der Kulturpolitik durchgesickert zu sein. So hatte eine Kommunalpolitikerin aus dem Kulturbereich[194] davon noch nie gehört und auch andere Theaterschaffende der Freien Szene bzw. Kulturpolitiker*innen[195] hatten sich nach eigener Aussage noch nicht wirklich damit beschäftigt. Um durchschlagende Kraft entwickeln zu können, muss die Notwendigkeit eines Produktionshauses auch denjenigen klargemacht werden, die sich bis jetzt mit dieser Lücke in der Thüringer Kulturlandschaft vielleicht noch nicht eingehend auseinandergesetzt haben. Ein solches Produktionshaus kann die Rahmenbedingungen für freies Arbeiten und Produzieren in Thüringen signifikant verbessern. Es geht darum, die Infrastruktur, Arbeitsräume und Potenziale vor Ort auszubauen; eine Weiterentwicklung der Freien Szene statt nur ein »Halten des Status quo«, wie in *Perspektive 2025* angestrebt. Sollte das Produktionshaus, wie in manchen Plänen angedacht, in oder bei Eisenach entstehen, würde dies nicht einer gewissen Ironie entbehren. Wird die rückwärtsgewandte Fusion der öffentlichen Theater in Eisenach und Meiningen tatsächlich vollzogen, würde Eisenach somit sinnbildlich sowohl zum Positiv- als auch zum Negativbeispiel für Thüringens Kulturpolitik werden und den eingangs beschriebenen Konflikt zwischen Tradition und Zukunft exemplarisch darstellen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Landestheater Eisenach von allen öffentlichen Theatern in Thüringen den geringsten Ressourcenaufwand (ca. 24.823 € pro Vorstellung, Vergleich DNT: 49.205 €) und dabei die größte Wirksamkeit und Reichweite (Zuschauer*innen pro eingesetzte Million: 14.008, Vergleich DNT: 5.942) hat. Somit könnte das Theater Eisenach eigentlich als Positivbeispiel für eine effektive Theaterarbeit und Kulturpolitik gelten, wird aber stattdessen vom Meininger Staatstheater mehr oder weniger geschluckt werden. Die Organisation der Freien Szene im Thüringer Theaterverband und die Pläne für das Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste können die Fusion und die Zerstörung des Potenzials des Eisenacher Theaters weder rückgängig machen noch kompensieren, sie sind jedoch Schritte in die richtige Richtung. Allerdings lassen sowohl Förderung als auch Aufmerksamkeit für die Freie Szene, gerade von der Landesebene, derzeit noch sehr zu wünschen übrig. Ein Produktionshaus wird der Freien Szene zwar die Chance bieten, sich zu institutionalisieren sowie öffentlichkeitswirksamer zu kommu-

192 TH9.

193 TH9.

194 TH20.

195 Zum Beispiel TH17.

nizieren und zu arbeiten. Aber auch unabhängig davon sollten Strukturen geschaffen werden, die den Künstler*innen der Freien Szene eine langfristige Perspektive bieten.

Die eigentlich lobenswerte Strategie des DNT Weimar, mit experimentelleren Spielstätten wie dem e-werk neue Formen und Publika zu erschließen, ist aufgrund der Rahmenbedingungen so – wenn überhaupt langfristig wirksam – nicht an jedem beliebigen Standort reproduzierbar, auch die Nachhaltigkeit ist zumindest fragwürdig. Der schon erwähnte Bevölkerungsschwund, der – von wenigen Städten abgesehen – überall in Thüringen stattfindet, und eine programmatisch nicht immer langfristig durchdachte Erweiterung des Programms der klassisch etablierten öffentlichen Theater führen dazu, dass sich in kleineren Städten wie Weimar oder Eisenach die Einrichtungen – ob öffentlich, frei oder im Laienbereich – gegenseitig das Publikum abfischen: »In so einem kleinen Land wie Thüringen machen öffentliche Theater freien Gruppen damit Konkurrenz [Audience Development durch Formate wie Bürgerbühnen oder Laientheater an den öffentlichen Häusern], das ist nur Beiwerk für öffentliche Theater und gar nicht ihre Kompetenz«, benennt ein Kulturmanager das Problem, die öffentlichen Häuser »stehen in Konkurrenz zu den Freien, die die eigentlichen Experten auf dem Gebiet der Soziokultur sind. Das ist das Dilemma, in dem Thüringen steckt«[196]. Doch welcher Schluss muss aus diesem »Dilemma« gezogen werden? In einem so kleinen Bundesland wie Thüringen müssten Öffentliche wie Freie an einem Strang ziehen, gerade die öffentlichen Theater müssten hier ihr Engagement verstärken. Zukünftig wird ohne Development und Soziokultur Theater in Thüringen wohl nicht mehr denkbar sein. Dutzende Angebote konkurrieren um die gleichen Zuschauer*innen. Dennoch sollte darauf geachtet werden, kein Überangebot für nur wenige Menschengruppen zu entwickeln, die ohnehin Kunst und Kultur konsumieren: Weniger als 10 % der Deutschen gehen regelmäßig ins Theater, wie eine Erhebung der Stiftung für Zukunftsfragen ergab (Zahlen von 2019).[197] Einerseits sollte an neuen Formen der Zusammenarbeit und Profilschärfungen der bestehenden Einrichtungen gearbeitet werden und andererseits – Stichwort »Transformationsprozesse«[198] – eine einheitlichere Struktur geschaffen werden, der es gelingt, Platz für mehr und diversere Akteur*innen in der Thüringer Kulturlandschaft zu schaffen.

3.5 Ein Blick hinüber: Sachsen und Sachsen-Anhalt im Vergleich

In den ostdeutschen Nachbarbundesländern Sachsen und Sachsen-Anhalt findet man wiederum zwei sehr unterschiedliche Herangehensweisen an die TEP vor. Sachsen scheint nach dem bisherigen Stand der Recherche über kein landesweites Kulturkonzept bzw. keine KEP zu verfügen. Zwar gibt es in einzelnen Städten wie Chemnitz, Dresden und Leipzig jeweils Einzelpläne, es ergibt sich aber kein einheitliches Bild der sächsischen Kulturpolitik. Andererseits findet eine länderübergreifende Zusammenarbeit mit Brandenburg statt, um den Kulturraum Lausitz auszubauen, was sich als positive Entwicklung abzeichnet. Sachsen-Anhalt verfügt zwar über ein einheitliches

196 TH13.

197 Stiftung für Zukunftsfragen: https://www.stiftungfuerzukunftsfragen.de/newsletter-forschung-aktuell/286 [08.10.2021].

198 TH2.

Landeskulturkonzept, aber die Theater werden dort als eine Art Fußnote behandelt, denen mit der Kürzung von Mitteln gedroht wird, sollten sie sich nicht nach den Wünschen des Ministeriums umstrukturieren und engere Kooperationen eingehen. Keines der beiden Bundesländer kann hier eine uneingeschränkte Vorbildfunktion bezüglich der KEP bzw. TEP einnehmen. Allerdings ist die Struktur der Förderkonzepte für Freie Künste in Sachsen-Anhalt deutlich übersichtlicher als in Thüringen; die Förderprogramme werden klar aufgeschlüsselt – in Einstiegs-, Projekteinzel- und Basisförderung – und die geförderten Projekte und Institutionen sind zu großen Teilen leicht einsehbar.

Tabelle 10

	Projektförderung der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen	**Stipendien der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen**	**Landesförderung für die Freien Darstellenden Künste**	**Investitionsförderung für die Freien Darstellenden Künste**
Fördersumme	unklar	3.000-12.000 € (1.000 € p. M.)	Verteilung unklar	Verteilung unklar
Dauer	12 Monate	3-12 Monate	12 Monate	12 Monate
Geförderte Ensembles	19 (2021; nicht nur freie Projekte)	ca. 1-3 p. a.	unklar	unklar
Etat	unklar	unklar	730.000 € (2020; nicht nur Freie)	100.000 € (2020)

Quelle: Kulturstiftung des Freistaats Thüringen: https://www.kulturstiftung-thueringen.de (08.10.2021)

Nicht nur Thüringen, sondern auch andere Bundesländer, hier Sachsen und Sachsen-Anhalt, scheinen sich an einer Art Weggabelung zu befinden: In allen drei Bundesländern gibt es mehr oder weniger progressive Ansätze, die Förderstrukturen klarer aufzuschlüsseln, bzw. Versuche besonders der Freien Szene, der Soziokultur und der kulturellen Bildung mehr Platz und einen höheren Teil des Kulturetats einzuräumen. Andererseits ist aber, gerade in Thüringen, der Anreiz sehr groß, den Dingen einfach ihren Lauf zu lassen. Aus dem Papier der Thüringer Staatskanzlei spricht nicht viel Erneuerungswille, sondern vielmehr ein »Weiter so«. Das beschreibt aber aus mehreren Gründen eine fatale kulturpolitische Strategie. Der Etat für die Freien Künste muss weiter erhöht werden, ebenso ist eine Tarifsteigerung in den öffentlich getragenen Theatern und Einrichtungen[199] von größter Wichtigkeit.Man könnte durch den geplanten Bau eines Produktionshauses für die Freien Darstellenden Künste den Eindruck bekommen, dass in der Thüringer Kulturpolitik bereits viel für Kunst und Kultur getan wird, aber hier hinkt das Bundesland den bundesdeutschen Entwicklungen der 1990er Jahre hinterher. Im Landeshaushaltsplan 2020 sind 300.000 € für die »Erarbeitung und praktische

199 Zum Beispiel TH5 und TH8.

Umsetzung von regionalen Kulturentwicklungskonzepten« vorgesehen, in den darauffolgenden Jahren je 100.000 € pro Jahr.[200] Was sich davon langfristig niederschlägt, ist noch nicht abzusehen. Fast alle progressiven Projekte der Kulturszene kommen stattdessen aus den Reihen der Akteur*innen selbst bzw. aus der Bevölkerung und werden auch maßgeblich von diesen getragen. Das gilt genauso für das Kulturquartier e. V. in Erfurt, die erste Kulturgenossenschaft deutschlandweit.[201] Auch in diesem Fall geht ein wesentlicher progressiver Impuls für eine Erneuerung des Kulturlebens von den Stakeholdern vor Ort aus, weil engagierte Erfurter*innen sich mit den von der Staatskanzlei vorangetriebenen Plänen nicht zufriedengeben wollen.

3.6 Lösungsmöglichkeiten und Ausblick

Leitungsstrukturen und Machtmissbrauch

Die Thüringer Theater- und Kulturlandschaft hat nicht nur Reform-, sondern Transformationsbedarf: Es muss sich etwas Grundlegendes ändern, um die gegenwärtigen Strukturen zukunftsfähig zu machen. Dabei kommt der Sicherung der Finanzierung auch strukturschwacher Regionen eine Schlüsselbedeutung zu.[202] Aber selbst eine gesicherte finanzielle Situation ist alleine nicht ausreichend für die Sicherung einer langfristig stabilen und florierenden Kulturlandschaft. Es muss innerhalb der Strukturen etwas verändert werden, gerade auch in den Leitungsmodellen. Die meisten der öffentlich getragenen Theater in Thüringen werden von einem Intendanten oder sogar Generalintendanten geleitet. Die thüringische Landespolitik ist teilweise noch stark dem »traditionellen« Intendantenmodell verhaftet,[203] so haben z.B. zum aktuellen Stand (2021) alle öffentlichen Theater in Thüringen einen männlichen Intendanten. Diese Modelle müssen hinterfragt und verändert werden, wenn sie wie im Fall von Guy Montavon, seit 20 Jahren Generalintendant der Erfurter Oper, dazu beitragen, dass ein von öffentlicher Hand und durch Steuergelder finanziertes Intendantengehalt weder für die gewählten Abgeordneten noch für die Öffentlichkeit einsehbar ist.[204] »Ein großes Manko der darstellenden Künste ist, dass die institutionellen Theater relativ intransparent agieren«, berichtet eine Parlamentarierin.[205] Selbst ein gewisses internationales Renommee kann keine Rechtfertigung für massive Intransparenz – und oftmals daraus resultierenden Machtmissbrauch bzw. Machtkonzentration – sein. »Transparenz wäre zwar möglich«, aber ein »Zampano-Intendant ist bequemer«, so ein Kulturmanager, der mit der Thüringer Kulturlandschaft bestens vertraut ist: »Das Publikum hat gerne einen genialischen Intendanten«[206]. Dieses sehr altmodische Verständnis der Intendantenrolle trägt dazu bei, dass es an vielen Thüringer Theatern und Opernhäusern noch keine reformierte Leitungsstruktur oder aktive, reformorientierte

200 Freistaat Thüringen: *Landeshaushaltspläne 2013/14-2021. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei* (2013–2021).
201 TH17.
202 TH20.
203 TH11.
204 TH3.
205 TH3.
206 TH2.

Mitarbeitendengremien gibt, auch wenn es vereinzelt Versuche in diese Richtung gibt. Bezüglich der hierarchischen Modelle, der Intendanten- und Spartenbesetzungen wäre noch »sehr, sehr viel Luft nach oben«, so auch ein hochrangiges Mitglied der GDBA.[207] Es gibt aber auch einige positive Beispiele, wie den scheidenden Intendanten in Meiningen, der »sich für flache Hierarchien eingesetzt hat«[208], führt eine Kulturredakteurin an. Die Tatsache, dass genau dieser nun geht und das Theater in Meiningen unter einem neuen Intendanten mit dem Eisenacher Theater fusioniert werden soll, spricht Bände über den kulturpolitischen Kurs der Staatskanzlei.Wie erfolgversprechend können die Bemühungen der Akteur*innen der Thüringer Theaterszene sein, wenn die Staatskanzlei eine ganz andere Richtung einschlägt? Auch die jeweilige kommunale Kulturpolitik spielt hier eine große, nicht unbedingt progressive Rolle wie z.B. bei der fünften Vertragsverlängerung des Erfurter Intendanten. Denn auch neue Formen müssen (weiter)entwickelt und ausprobiert werden. Es könne doch »mal was anderes als das ›klassische Intendantenmodell‹ ausprobiert werden«, z.B. »kooperative Formen«, regt ein Thüringer Kulturjournalist an.[209] Projekte wie das geplante Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste könnten hier in Zukunft Vorbildcharakter einnehmen. Auch das Kulturquartier in Erfurt steht für eine neue Art, Kultur zu denken und zu machen: Alte Räume werden sprichwörtlich mit neuem Leben gefüllt, und das beruhend auf einer Herangehensweise, die bürgernah ist und aus der Stadtgesellschaft heraus entsteht. Hier steht nicht eine*r an der Spitze, sondern die Verantwortung wird auf mehrere Schultern verteilt. Auch in manchen der öffentlichen Häuser wird der Aspekt des Stakeholder-Managements »umfassend« betrieben,[210] die politische Legitimität und daraus resultierende institutionelle Stabilität spielen dabei auch eine große Rolle. Viele Thüringer Theater sind »von Haus aus« liberal eingestellt und tragen zu einem offenen und toleranten Miteinander bei, so haben sowohl Solokünstler*innen als auch öffentliche Theater die *Erklärung der Vielen* unterzeichnet und positionieren sich klar gegen »Menschenfeindlichkeit, Rechtsextremismus und Angriffe auf die Kunstfreiheit«.[211] Es bleibt nur zu hoffen, dass diese Positionen sich behaupten können gegen ideologische Angriffe und politische wie strukturelle Hürden. Eines der größten Probleme ist hier die unübersichtliche und nicht langfristig gedachte Förderlandschaft, die die Bedarfe der öffentlichen und Freien Darstellenden Künste nicht abdeckt. An Thüringens Theater- und Kulturlandschaft wird exemplarisch deutlich, mit welchen Konflikten und Diskursen Großteile der deutschen Theaterlandschaft im Jahr 2021 zu kämpfen haben. Das Potenzial für eine starke Zusammenarbeit zwischen institutionellen Theatern und freien Akteur*innen, für eine nachhaltige Strukturveränderung, ist da. Thüringen könnte zu einem Modellland für die ostdeutschen Bundesländer werden und zeigen, dass eine Strategie einer zunehmend immer gleichwertigeren Förderung öffentlicher und Freier Darstellender Künste die Zukunft ist. Wenn sich die reform- und transformationsorientierten Ideen durchsetzen, kann Thüringens Kultur- und Theaterlandschaft

---

207 TH5.

208 TH7.

209 TH11.

210 TH19.

211 Die Vielen: https://dievielen.de/erklaerungen [08.10.2021].

sich zu einer überregional oder sogar national impulsgebenden kreativen Szene entwickeln und das Bundesland von sich behaupten, in dieser Hinsicht die Symbiose von Tradition und Zukunft erreicht zu haben.

Der vorangegangene Teil der Studie hat versucht, die wichtigen Themen zu beleuchten, mit denen sich **Thüringen** in den kommenden Jahren auseinandersetzen muss, um eine nachhaltige Kulturentwicklungsplanung implementieren zu können. Vorbildlich zeigt sich im Vergleich dazu das größte deutsche Flächenland **Nordrhein-Westfalen**, das eine in Deutschland einzigartige Förderstruktur aufweist. Gleichzeitig könnten die zwei Bundesländer kaum unterschiedlichere kulturhistorische Werdegänge haben: Thüringen hat sich aus ehemaligen Fürstentümern und Residenzen heraus entwickelt, wohingegen NRW sich seit Ende des Zweiten Weltkriegs komplett neu erfunden hat. Das spiegelt sich auch in der kulturellen wie Förderstruktur des Bundeslandes wider, die im Folgenden exemplarisch dargelegt werden soll.

4 Nordrhein-Westfalen als Vorreiter der Kulturförderung? (Esther Sinka)

> Nordrhein-Westfalen entwickelt sich zu einer der kreativsten Regionen Europas. Nirgendwo sonst gibt es eine solche Dichte an Theater- und Konzerthäusern, Museen und Bibliotheken. Diese prägen die Kulturlandschaft maßgeblich mit.[212]

Mit diesen Worten beschreibt das Bundesland Nordrhein-Westfalen (NRW) seine Kulturlandschaft und seinen Einfluss in diesem Bereich innerhalb Deutschlands und Europas. Blickt man auf die Vergangenheit dieses Bundeslandes zurück, das seinen finanziellen Reichtum einst durch die industrialisierte Stahl- und Rüstungsindustrie sowie die Montanindustrie gefunden hatte, wirkt diese Aussage überraschend. Aufgrund der geografischen und historischen Besonderheit, als Zusammenschluss mehrerer Provinzen, gibt es hier eine große kulturelle Diversität und verschiedene Ansprüche, die aufeinandertreffen und denen es gilt, gerecht zu werden. Dieser Aufgabe wurde in den vergangenen Jahrzehnten, in einem geplanten Strukturwandel, verstärkt nachgegangen. Heute ist NRW das einzige Bundesland mit einem eigenen Kulturfördergesetz und hat ein vielschichtiges und transparentes Kulturentwicklungskonzept, das in seiner Form einzigartig ist. Die gesetzliche Grundlage für eine gemeinsame Kulturlandschaft mit verschiedenen Schwerpunkten, Zielen und Maßnahmen wurde geschaffen. Doch wie effektiv und zukunftsweisend sind diese Instrumente tatsächlich, vor allem im Hinblick auf die Freien Darstellenden Künste?

212 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020): *Zweiter Kulturförderplan 2019–2023: Kulturpolitischer Aufbruch Stärkungsinitiative Nordrhein-Westfalen*, Neuss-Nord, Deutschland: VD Vereinte Druckwerke GmbH.

Historie

NRW ist mit 17.925.570 Einwohner*innen (Stand Ende 2020)[213] das bevölkerungsreichste Land Deutschlands. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Gebiet durch die damalige Besatzungsmacht Großbritannien in den Jahren 1946 und 1947 durch den Zusammenschluss der preußischen Provinzen Nordrhein und Westfalen sowie des selbstständigen Landes Lippe gegründet. Das Gebiet war lange für seine reichen Kohlevorkommen bekannt und erlangte durch den Kohleabbau und später durch die Stahlindustrie großen Reichtum. Mit der ersten Kohlekrise Ende der 1950er Jahre begann der viele Jahrzehnte währende Strukturwandel des Ruhrgebiets. Im *Entwicklungsprogramm-Ruhr 1968-1973* wurde eine Umgestaltung der Region festgelegt. Dazu gehörten auch mehrere Universitätsneugründungen wie die Ruhr-Universität Bochum oder die Dortmunder Universität. Mit diesem Strukturwandel ging auch der Aufbau der Kulturlandschaft einher. So wurden in den folgenden Jahrzehnten die bereits existierenden, teilweise jedoch im Krieg zerstörten Opern- und Theaterhäuser wieder aufgebaut und neue Kulturstätten kamen hinzu. Diese entstanden u.a. sogar auf den ehemaligen Industrieanlagen und Zechen, wie z.B. die Zeche Zollverein in Essen oder die Jahrhunderthalle Bochum und nicht zuletzt das seit 2002 stattfindende internationale Kunstfestival Ruhrtriennale. Auch wenn solche Superlative selbstverständlich mit großer Vorsicht zu genießen sind, weist das zuständige Ministerium mit einigem Stolz darauf hin, dass die heutige Kunst- und Kulturlandschaft NRW die größte Theaterdichte aller deutschen Bundesländer aufweist.[214] Dazu zählen unter anderem 25 öffentliche Theater mit insgesamt 9.485 Veranstaltungen im Jahr, 44 Privattheater mit 9.523 Veranstaltungen jährlich und eine breit gefächerte Freie Szene mit unter anderem 60 freien Theaterhäusern. Daneben gibt es sieben staatliche Kunst- und Musikhochschulen mit einem eigenen Kunsthochschulgesetz.

4.1 Kulturpolitik in Nordrhein-Westfalen

> Die nordrhein-westfälische Kultur soll aus ihrem Schattendasein heraustreten und wieder einen wichtigen Stellenwert in der Landespolitik bekommen.[215]

Dieses Ziel verfolgt die derzeitige Kulturpolitik in Nordrhein-Westfalen. Seit der Landtagswahl im Jahr 2017 bildet die CDU als stärkste Partei gemeinsam mit der FDP die »NRW-Koalition«. Ministerpräsident war zunächst Armin Laschet (CDU), der im Oktober 2021 nach seiner gescheiterten Kanzlerkandidatur in dem Amt von Henrik Wüst (CDU) beerbt wurde. In der Legislaturperiode zuvor bildete eine Koalition aus SPD und

213 Öffentliche Theater (2020): Landesbetrieb IT.NRW [online], https://www.it.nrw/statistik/eckdaten/oeffentliche-theater-1118 [29.08.2021].

214 Ministerium für Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen (2021) [online], https://www.mkw.nrw/kultur/sparten/theater-nrw [16.09.2021]

215 Isabel Pfeiffer-Poensgen in: Ministerium für Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen (2021) [online], https://www.mkw.nrw [16.09.2021], https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/foerderung-der-freien-darstellenden-kuenste [01.07.2021], https://www.mkw.nrw/sites/default/files/media/document/file/171005_MKW_NRW_Ministerium_Reden_Ministerin_kulturpolitische_schwerpunkte.pdf [19.07.2021], https://www.mkw.nrw/FAQ_Sofortprogramm [28.07.2021].

Grünen mit der Ministerpräsidentin Hannelore Kraft (SPD) die Regierung. War die Kultur zuvor in einem Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport inkludiert, ist sie aktuell gemeinsam mit der Wissenschaft in einem Ministerium vereint. Auf diese Weise möchte die Regierung erreichen, dass »die Kultur wieder stärker ins öffentliche Blickfeld [gerückt wird] und […] sich zugleich neue Möglichkeiten [eröffnen], indem etwa frische Impulse aus unseren Kunst- und Musikhochschulen einfacher in die nordrhein-westfälische Kulturszene getragen werden können«, wie die derzeitige Ministerin für Kultur und Wissenschaft, Frau Pfeiffer-Poensgen, sagt.[216] Dabei wird der Schwerpunkt insbesondere auf Veränderungen in den folgenden drei Bereichen gelegt:

- in der Sichtbarmachung von Kultur,
- in der Förderung von Kultur in ihrer Spitze und ihrer Breite,
- in der Unterstützung experimenteller und innovativer Ansätze, sei es in der Kunst, in der Kulturellen Bildung, in der Digitalisierung oder in der internationalen kulturellen Zusammenarbeit.

Im aktuellen Koalitionsvertrag wurde eine Steigerung um 50 % des Kulturhaushalts beschlossen. Vergleicht man die Zahlen in Abbildung 1, so sieht man, dass es einen Kurswechsel zwischen den beiden Wahlperioden gegeben hat. Bis zum Jahr 2016 verringern sich die Ausgaben für die Kulturförderung jährlich und seit dem Regierungswechsel ist wieder ein kontinuierlicher prozentualer Anstieg der Kulturausgaben zu beobachten. Bezogen auf den Gesamthaushalt in Höhe von 77,9 Mrd. € im Jahr 2019 flossen 9,2 Mrd. € in das Ministerium für Kultur und Wissenschaft. Die Kulturausgaben in Höhe von 245,7 Mio. € entsprechen einem Prozentsatz von 0,315 % des Gesamthaushalts und 2,66 % vom Gesamtetat des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft.

Zum Jahr 2020 ist ein deutlicher Anstieg auf 0,466 % des Gesamthaushalts zu bemerken, was auf die verschiedenen Hilfsprogramme der Landesregierung zur Unterstützung Kulturschaffender während der Coronapandemie zurückzuführen ist. Die Ausgaben relativieren sich in der Planung für das Jahr 2021 wieder auf einen Prozentsatz von 0,344 %, wobei im Verhältnis zum Jahr 2019 dennoch ein Anstieg vorgesehen ist.

216 Ebd.

Tabelle 11: Anteil Kulturförderung der Gesamtausgaben

Jahr	Gesamthaushalt	Ministerium für Kultur und Wissenschaft	Kulturförderung	In % vom Gesamthaushalt	In % vom Kulturhaushalt	Pro-Kopf
2021 Entwurf	84.038.782.400	9.662.898.200	289.200.700	0,344 %	2,99 %	16,12 €
2020	80.163.299.800	9.613.033.000	373.591.900	0,466 %	3,88 %	20,81 €
2019	77.928.942.900	9.208.713.300	245.722.200	0,315 %	2,66 %	13,69 €
2018	74.780.503.000	8.732.185.300	224.665.600	0,3 %	2,57 %	12,52 €
2017	73.931.596.600	8.767.380.300	201.406.600	0,272 %	2,29 %	11,25 €
2016	69.950.081.600	3.628.145.000	187.076.200	0,267 %	5,16 %	10,45 €
2015	66.267.307.200	3.023.846.400	180.768.400	0,272 %	5,97 %	10,11 €
2014	62.550.455.500	2.907.229.300	179.949.300	0,287 %	6,18 %	10,20 €
2013	60.439.530.800	2.656.606.100	182.584.800	0,302 %	6,87 %	10,39 €

Die Anhebung des Kulturhaushalts in den vergangenen vier Jahren wird auch von den meisten Akteur*innen der Kulturszene deutlich wahrgenommen, wie folgende Aussagen zweier Leitungsmitglieder öffentlicher Theater zeigen:

Die Politik des Kulturministeriums hat seit einigen Jahren eine für uns erfreuliche Entwicklung genommen.[217]

> In den letzten Jahren gab es Zuwächse der Förderung, teilweise auch mit zusätzlichen Förderprogrammen. Grundsätzlich existiert derzeit eine große Bereitschaft für Kulturförderung.[218]

Besonders hervorgehoben wird dabei immer wieder die Arbeit von der Ministerin Isabel Pfeiffer-Poensgen, die sich sehr stark in der Regierung für die Kultur einsetze. Auch eine Person aus der Leitungsebene eines öffentlichen Theaters stimmt der positiven Ent-

217 NRW 21.

218 NRW 5.

wicklung zu und betont, dass es mit der aktuellen Ministerin einen deutlichen Impuls hin zum Theater gegeben habe.[219]

Anhand der Pro-Kopf-Ausgaben wird deutlich, dass in NRW traditionell ein Großteil der Kulturausgaben von den Kommunen selbst finanziert wird. Mit 98,06 € liegt das Land NRW als Geber auf dem fünftletzten Platz und deutlich unterhalb des Bundesdurchschnitts von 114,77 € (Stand Ende 2017).[220] Damit übernimmt das Land im Schnitt nur etwa 20 % der Gesamtausgaben für Kultur. Der Kommunalisierungsgrad spiegelt diese Situation wider, hier ist NRW mit 77 % der erbrachten kommunalen Mittel im Jahr 2017 Spitzenreiter, worauf Hessen mit 67,8 %, also deutlichem Abstand folgt.[221] Der Bundesdurchschnitt liegt noch niedriger bei 60,7 %. Diese Tatsache ist historisch begründet. Der kommunalen Selbstverwaltung wird bis heute ein sehr großer Wert beigemessen, weshalb das Land die Kommunen lediglich finanziell unterstützt, aber wenig direkten Einfluss nimmt. In einem flächenmäßig großen Bundesland wie NRW mit unterschiedlichen Bereichen und Ansprüchen ergeben sich durch die starke Einflussnahme der verschiedenen Kommunen zwar vielseitige Förderprogramme, doch für die Kulturakteur*innen gestaltet sich dieses Bild größtenteils sehr unübersichtlich und schwierig. Dazu trägt auch die Tatsache bei, dass die kulturpolitische und finanzielle Situation der einzelnen Kommunen sehr unterschiedlich ist. Während beispielsweise in der Landeshauptstadt Düsseldorf die Freie Szene breit unterstützt wird, stellt sich die Lage in vielen anderen Städten anders dar. Hier gibt es generell viel kleinere Budgets für die Kultur, und für die Freie Szene bleibt so noch weniger Geld übrig, wie die Mitarbeiterin eines Kulturamtes beschreibt.[222] Durch die föderalistischen Strukturen und die große Unabhängigkeit der Kommunen gegenüber dem Land NRW entsteht eine große kulturelle Diversität. Diese birgt gleichzeitig Schwierigkeiten, wie ein freischaffender Künstler aufzeigt:

> Das Schöne in NRW ist die unheimlich breit gefächerte Kulturlandschaft. Die vielen verschiedenen Töpfe sind aber nicht förderlich. Dadurch entsteht ein Chaos und die immerwährende Frage: in welchen Topf falle ich?[223]

Kontakt zur Kulturpolitik

Die Kulturszene besteht aus Personen der Politik, der öffentlichen Theater, der Verbände sowie aus Akteur*innen der Freien Szene und kleineren Organisationen. Alle Personen, die Kultur erschaffen und aufführen, stehen direkt oder indirekt im Kontakt mit der Politik, da hier über einen Großteil der Fördermittel entschieden wird. Diese Kommunikation zwischen den Parteien verläuft unterschiedlich gut und wird von den Akteur*innen gemischt wahrgenommen:

---

219 NRW 23.

220 Blaeschke, Dr. Frédéric/Brugger, Pia/Grzesista, Anna/Riedler, Elisabeth (2020): *Kulturfinanzbericht 2020* (hg. v. Statistische Ämter des Bundes und der Länder), Wiesbaden.

221 Ebd.

222 NRW 26.

223 NRW 7.

> Die Kommunikation mit der Kulturpolitik funktioniert bei mir zur Zeit relativ gut, bis auf wenige Kommunen. Meistens bekommt man nur Kontakte, wenn man sich im Laufe der Jahre Respekt verschafft. Man muss versuchen relevant zu sein.[224]

Daran wird deutlich, dass insbesondere die großen und etablierten Organisationen, die es geschafft haben, sich eben diesen »Respekt« zu verschaffen, auch die Möglichkeit haben, in den persönlichen Austausch mit der Kulturpolitik zu treten und ihre Wünsche und Bedürfnisse zu äußern. Für alle anderen Akteur*innen, die sich nicht in dieser privilegierten Situation wiederfinden, ist es sehr schwierig, einen persönlichen Kontakt aufzubauen. Eine wichtige Vermittlungsfunktion zwischen den verschiedenen Parteien können bei öffentlichen Organisationen die Aufsichtsräte und für freie Künstler*innen die Kulturämter übernehmen.

Die Zusammenstellung des Aufsichtsrats eines öffentlichen Theaters spielt eine große Rolle. Gibt es auf dieser Ebene eine gute Zusammenarbeit und gemeinsame Expertise, existiert auch ein guter Kontakt zur größeren Linie, wie ein Leitungsmitglied eines öffentlichen Theaters beschreibt:

> Wir haben einen sehr guten Austausch. Das liegt wahrscheinlich auch daran, dass wir in unserem Aufsichtsrat die Politik sehr stark vertreten haben, weshalb wir in einem sehr regen Austausch stehen und es regelmäßige Treffen gibt.[225]

Es gibt aber auch Theaterhäuser, bei denen die Möglichkeiten des Aufsichtsrats nicht ausgeschöpft werden, was sich auch auf die darüber hinausgehende Kommunikation mit der Kulturpolitik auswirkt:

> Einer der Gründe, warum die Kommunikation nicht gut funktioniert, ist folgender: Die Aufsichtsgremien funktionieren nicht, wie es sein soll, eine Übermacht entsteht. Wie soll ein Aufsichtsgremium die richtige Wahl treffen, wenn sie sich nicht mit den Häusern beschäftigen und die Bedürfnisse der Beschäftigten nicht kennen.[226]

Für kleine Organisationen und die Freie Szene gestaltet sich dieser Austausch nochmals deutlich schwieriger. Viele freischaffende Künstler*innen, die noch nicht so etabliert sind oder gerade aus der Ausbildung kommen, haben kaum die Möglichkeit, in einen persönlichen Kontakt zu treten. Hier existiert meist nur eine sehr anonyme Kommunikation und es sind keine konkreten Ansprechpersonen erreichbar, wie eine junge Gruppe berichtet.[227] Aus diesem Grund wird häufig der Kontakt zur Verwaltung gesucht. Das Kulturamt als Verwaltungsapparat sieht sich selbst als Schnittstelle zwischen den Künstler*innen und der Kulturpolitik. Kulturämter sind in jeder Kommune oder größeren Stadt vertreten. Sie koordinieren und vernetzen die verschiedenen Kultureinrichtungen und Künstler*innen. Außerdem sind sie für die Vergabe von Fördermitteln zuständig und führen teilweise auch eigene künstlerische Projekte durch. Hier gibt es klare Ansprechpersonen, die für die Künstler*innen vor Ort erreichbar sind und sich für ihre Belange einsetzen, wie die Verantwortliche eines Kulturamtes beispielhaft berichtet:

---

224 NRW 24.

225 NRW 16.

226 NRW 24.

227 NRW 8.

> Als Kulturamt sind wir dafür verantwortlich aufzubereiten, wo und wie Förderung funktionieren sollte und davon, die Politik zu überzeugen. Die Verwaltung hat eine wichtige Funktion an der Schnittstelle, wir sammeln Bedürfnisse und leiten sie an die Politik weiter.[228]

Das wird auch von den Künstler*innen so wahrgenommen und geschätzt:

> Manchmal gibt es eine gute Kommunikation zur Kulturpolitik, aber vieles verläuft auch ins Leere, wir haben mehr Kontakt zur Verwaltung als zur Politik. Mit ihnen kann man die besseren Gespräche führen, aber sie haben weniger Power.[229]

Letztendlich liegt es an den Künstler*innen, welchen Weg sie gehen möchten und welchen sie sich zutrauen. Die Verwaltungsebene versucht die Belange der Kunstschaffenden wahrzunehmen, aber die Politik ist am Ende der Entscheidungsträger: »Man darf die politische Entscheidungskraft nicht unterschätzen«[230], sagt die Mitarbeiterin eines Kulturamtes. Die Strukturen sind so gewachsen, dass sich die Verwaltung in NRW eher im Hintergrund hält. Dabei könnte und sollte sie offensiver in die Öffentlichkeit treten, die Wünsche und Bedarfe der Kulturschaffenden deutlicher kommunizieren und sich nicht hinter der Politik verstecken. Sie bildet die Schnittstelle zwischen den Künstler*innen und der Kulturpolitik und kann als wichtiges Bindeglied fungieren, um die Belange und Wünsche wahrzunehmen und weiterzutragen.

4.2 Gesetz zur Förderung und Entwicklung der Kultur, der Kunst und der kulturellen Bildung in Nordrhein-Westfalen – das Kulturfördergesetz NRW

In NRW trat als dem ersten und bislang einzigen Bundesland in Deutschland am 24. Dezember 2014 das Kulturfördergesetz durch einen Beschluss des Landtags in Kraft. Mit dem Gesetz hat sich das Land NRW drei Schwerpunkte der Kulturförderung gesetzt:

- die Produktion und Präsentation künstlerischen Schaffens
- den Erhalt des kulturellen Erbes
- die kulturelle Bildung

Doch wie können diese Schwerpunkte so flexibel ausgelegt und gestaltet werden, dass sie in ganz NRW greifen und auf die verschiedenen Bedarfe und Bedürfnisse der Kommunen eingehen?

Anders als in den anderen Bundesländern ist die Kulturförderung seit der Einführung des Kulturfördergesetzes neben der Verpflichtung durch die Landesverfassung gesetzlich geregelt und es werden die Handlungsfelder und Verfahrensweisen der Landeskulturförderung festgelegt. Das Gesetz zielt auf eine Intensivierung und Verbesserung der Kooperation und Kommunikation zwischen Land und Gemeinden ab, greift jedoch nicht in die Entscheidungsfreiheit der Städte und Gemeinden ein, sondern wahrt die Selbstverwaltungsgarantie der Kommunen. Dieser Punkt war der damaligen Regierung

228 NRW 26.

229 NRW 20.

230 NRW 26.

besonders wichtig.[231] Um das Ziel, eine dauerhafte Transparenz und Planungssicherheit sowohl für die Landes- und Regionalpolitik als auch für die Kulturschaffenden zu ermöglichen, wurden drei Instrumente festgelegt: der Landeskulturbericht, der Kulturförderplan und der Kulturförderbericht.

Im Landeskulturbericht wird die aktuelle Lage der Kultur in NRW analysiert und eine Argumentationsgrundlage für die festgelegten Schwerpunkte der Kulturpolitik geschaffen. Der Bericht wird vom Ministerium einmal in jeder Legislaturperiode vorgestellt.

Der Kulturförderplan wird für die Dauer von fünf Jahren beschlossen und zeigt konkrete Ziele und Schwerpunkte der Kulturförderung in diesem Zeitraum auf. Daneben werden die geplanten Ausgaben für die verschiedenen Handlungsfelder vorbehaltlich festgelegt. Das Pendant zum Kulturförderplan bildet der Kulturförderbericht. Er wird jährlich vom Ministerium veröffentlicht und dokumentiert die erfolgten Fördermaßnahmen und Ausgaben für die Kultur.

Der aktuelle Kulturförderplan (2019-2023) hat sich als ein wesentliches Ziel die sukzessive Erhöhung des Kulturhaushalts von 200 Mio. € auf 300 Mio. € gesetzt. Diese deutliche Erhöhung wird auch innerhalb der Kulturlandschaft mit Freude wahrgenommen, wie ein Verbandsmitglied beschreibt:

> Hier in NRW ist die Entwicklung derzeit positiv: der Etat wurde um 50 % erhöht auf 300 Mio. € für den gesamten Kulturbereich. 20 Mio. sind direkt an die Theater gegangen, proportional. 10 Mio. stehen für ›neue Wege‹ zur Verfügung und einige Millionen fließen auch in die freie Szene.[232]

Die weiteren Ziele werden in sieben verschiedenen Gestaltungsfeldern gegliedert, die sich jeweils verschiedene Schwerpunkte setzen und mit einer konkreten Ausgabenplanung belegt sind:

1. Kulturelle Infrastruktur
2. Künste
3. Kulturelles Erbe
4. Kulturelle Bildung
5. Regionales, Kultur und Wandel, Breitenkultur
6. Rahmenbedingungen Kulturförderung
7. Aufgaben des Landes im föderalen Bundesstaat und international

Die wichtigen Inhalte bilden dabei:

- die Stärkung der freien Entfaltung der Kunst und Kultur in NRW
- die Sicherung der Landeskulturförderung
- Entbürokratisierung
- langfristige Perspektive für Kultureinrichtungen
- transparente Förderstruktur für die Freie Szene (mehrjährige Förderungen)
- die Förderung von digitalen Programmen und kultureller Bildung

231 Jahrbuch für Kulturpolitik (2013).

232 NRW 24.

- die Unterstützung der Metropolregionen Rhein-Ruhr in ihrer Entwicklung zu künstlerischen Zentren für Künstler*innen
- ein breites, attraktives kulturelles Angebot im ländlichen Raum
- die Berücksichtigung von Diversität (in Jurys und Positionen im Kulturbereich)

Diese verschiedenen Instrumente sorgen dafür, dass die Regierung sich zum einen intensiv mit der Kulturpolitik auseinandersetzt und konkrete Summen an Fördermitteln einplanen muss, und es zum anderen die Möglichkeit für jeden gibt, diese Konzepte und ihre Umsetzung nachzuvollziehen. Mit dieser vielschichtigen Struktur ist ein transparentes, für alle Bürger*innen und Künstler*innen nachvollziehbares System und eine für alle geltende Gesetzesgrundlage entstanden, womit NRW eine Sonderposition unter den 16 Bundesländern einnimmt.

In den Interviews hat sich jedoch gezeigt, dass viele der guten Vorsätze bislang noch nicht bei den Künstler*innen angekommen sind.

> Der gute Wille war da, die Umsetzung nicht. Es gab z.B. keinen Bürokratieabbau. Symbolisch war dieser Schritt sehr wichtig, aber es muss länger und mehr passieren.[233]

Insbesondere diese große Chance, das Kulturfördergesetz als ein Symbol und ein klares Bekenntnis für die Wichtigkeit von Kultur in NRW und darüber hinaus in die Öffentlichkeit zu tragen, wurde nicht ausreichend genutzt. Die befragten Besucher*innen von kulturellen Veranstaltungen haben die Einführung des Kulturfördergesetzes überhaupt nicht wahrgenommen, ebenso wenig einige der Kulturakteur*innen selbst.

Als Argumentationsgrundlage für das Kulturfördergesetz galt auch, Kunst und Kultur als wichtigen Standortfaktor und Motor für die Wirtschaft und für politische Handlungsfelder wie den Tourismus und die Stadtentwicklung anzuerkennen. Diese nachhaltige Argumentationsgrundlage für die Kulturförderung zu schaffen, scheint bis heute noch nicht ausreichend geschehen zu sein.

> Es ist sehr bedauerlich, dass die Bedeutung der Kultur als Wirtschaftsfaktor und für die Bildung der seelischen Verfassung einer Gesellschaft nicht gesehen wird.[234]

Das bestätigt ein Professor und Dekan einer öffentlichen Kunsthochschule. Den am häufigsten genannten Schwachpunkt bildet die fehlende Verbindlichkeit des Kulturfördergesetzes. Es setzt sich zwar für die Kulturförderung ein und versucht die Kommunen zur Kulturfinanzierung zu motivieren, legt jedoch keine konkreten Zahlen oder Entwicklungen fest, weshalb die Auslegung sehr unterschiedlich und der aktuellen finanziellen Lage entsprechend interpretiert werden kann. Letztendlich gibt es wieder keine verbindliche Einigung bezüglich der Höhe und des Umfangs der Kulturausgaben von Land und Kommunen, was zu Unsicherheit bei den Kulturakteur*innen führt. Diese Sorge bestätigten viele der Befragten, so auch ein Mitglied aus dem Leitungsteam eines öffentlichen Theaters:

233 NRW 2.

234 NRW 6.

> Ich habe die Einführung zwar mitbekommen, aber es hat sich nichts verändert. Auch die Außenwirkung des Kulturfördergesetzes war relativ gering. Die größte Diskussion für mich ist: Kultur ist weiterhin eine freiwillige Leistung, an der gespart werden kann und wird. Hier müsste man grundsätzlich überlegen, ob das so sein muss und ob das sinnvoll ist.[235]

Und eine Mitarbeiterin eines Verbandes äußerte sich folgendermaßen:

> Es ist recht zeitgleich abgelaufen, dass mehr Geld und mehr Aufmerksamkeit geflossen sind. Das große Problem ist jedoch: es ist kein Geld hinterlegt. Wenn also mal kein Geld da ist, wird auch keines fließen.[236]

Ländlicher Raum

Ein besonderes Augenmerk im aktuellen Kulturentwicklungsplan wird auf den Erhalt und die Stärkung von kultureller Vielfalt im ländlichen Raum gelegt. Insbesondere in einem so großen und diversen Bundesland wie NRW ist das ein wichtiges Ziel, das es unbedingt zu verfolgen gilt. Ein Großteil des kulturellen Angebots bündelt sich in der Metropolregion Rhein-Ruhr, zu der auch die großen Städte Köln, Düsseldorf, Dortmund, Essen und Duisburg zählen und wo sich auch eine Vielzahl der öffentlichen und privaten Theaterhäuser befindet. Im eher ländlich geprägten Osten des Bundeslandes findet man hingegen nur wenige Stadttheater. Diese Situation sollen die vier Landesbühnen in Detmold, Dinslaken, Castrop-Rauxel und Neuss auffangen. Ihre Aufgabe, als gastierende Bühnen den ländlichen Raum zu bespielen, ist in manchen Gebieten in NRW allerdings fast unmöglich. Viele Spielstätten wurden über Jahrzehnte nicht in Stand gehalten, sodass sie heute nicht mehr bespielbar sind, wie ein Leitungsmitglied beschreibt:

> In der Vergangenheit wurden diese Häuser baulich vernachlässigt. Viele Theater sind wegen Belüftung, Brandschutz und anderen Bestimmungen nicht mehr bespielbar, weshalb dort Auftritte rechtlich nicht mehr möglich sind. In vielen Kommunen gibt es noch einen großen Nachholbedarf, auch was den Erhalt und die Neuentwicklungen mit moderner Theatertechnik anbelangt. Dafür wurde zentral ein neues Förderprogramm auferlegt, damit die Beispieltheater vor Ort weiterhin bespielbar bleiben.[237]

Die finanzielle Situation der Landestheater hat sich in den letzten Jahren deutlich verbessert. Standen Anfang der 2000er Jahre noch Fusionen im Raum, so gibt es heute eine mehrjährige Planungssicherheit, die auf einer institutionellen Förderung basiert. Um sich eine weitere Legitimationsgrundlage zu schaffen, haben die vier Landestheater deshalb verschiedene künstlerische Konzepte entwickelt. Jedes Haus verfolgt so, neben der Bespielung des ländlichen Raumes, einen eigenen künstlerischen Fokus.[238] Die Landesbühnen sind Teil des Gesamtkonzeptes Kultur im ländlichen Raum, wozu auch die Förderung Dritter Orte zählt. Hierfür wurde ein neues Förderprogramm entwickelt, für das im aktuellen Kulturförderplan eine erhebliche Erhöhung der Ausgaben geplant ist:

---

235 NRW 23.
236 NRW 14.
237 NRW 21.
238 NRW 21.

Tabelle 12: Ausgabenplanung Kulturentwicklungsplan 2019-2023 für Dritte Orte im ländlichen Raum

2019	2020	2021	2022
280.000 €	550.000 €	3.000.000 €	3.000.000

Das Ziel ist es dabei, in ländlichen Gebieten Orte zu schaffen, an denen Kultur präsentiert und gelebt werden kann, die gleichzeitig aber auch als Begegnungsstätte und als ein Ort des persönlichen Austauschs fungieren. Dabei handelt es sich für gewöhnlich um Gebäude, die eine mehrfache kulturelle Nutzung ermöglichen, beispielsweise mit einem Café, einer Bibliothek, Räumen für Musik- oder Theaterproben und einer Bühne für Veranstaltungen. Diese Orte könnten eine zukunftsweisende Möglichkeit bieten, um die Kultur zu den Menschen zu bringen, diese aber gleichzeitig auch aktiv mit einzubinden und partizipieren zu lassen.

Hinzu kommt, dass diese neuen kulturellen Einrichtungen und die dort aktiven Künstler*innen den Schwerpunkt der kulturellen Bildung mittragen könnten und so nicht nur die Schulen und Kindergärten im ländlichen Raum Kultur vermitteln würden. Diese Möglichkeit und Notwendigkeit wird bereits gesehen und auch umgesetzt, allerdings gibt es auch hier große regionale und individuelle Unterschiede. Deswegen bedarf es einer sehr guten Zusammenarbeit zwischen den Kultureinrichtungen und den Schulen und Kindergärten, damit Strukturen eingeführt und alle Bevölkerungsgruppen erreicht werden können. Diesen Wunsch äußerte unter anderem auch ein Leitungsmitglied eines Landestheaters:

> Eine wichtige Aufgabe, die ich in der Zukunft sehe: den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters auszubauen und als feste Routine im Kindergarten- und Schuljahr zu etablieren. Jedes Kind muss die Möglichkeit haben, mindestens einmal in der Spielzeit ein Theaterangebot wahrnehmen zu können. Nicht als Inselangebot, sondern mit einer theaterpädagogischen Begleitung. Da gilt es noch viele Verbesserungen in der Struktur zu erreichen.[239]

Freie Szene

> Nordrhein-Westfalen hat eine lebendige Freie Szene, die auf eine rund 40-jährige Geschichte zurückblickt. Mit der großen Zahl an Ensembles, Produktionshäusern, Netzwerken und Festivals ist das Land ein starker Standort für künstlerische Experimente. Damit Nordrhein-Westfalen seiner bundesweiten Vorreiterfunktion weiterhin gerecht werden kann, erhöhen wir unsere Förderung und schaffen so eine größere Planungssicherheit für die Freie Theater- und Tanzszene. (Isabel Pfeiffer-Poensgen)

Die Freie Szene spielt in NRW tatsächlich eine besondere Rolle, unter anderem haben sich hier im Rahmen des Strukturwandels viele Festivals begründet, wie beispielswei-

239 NRW 21.

se das Festival FAVORITEN in Dortmund oder das Impulse Theater Festival, das in verschiedenen Städten innerhalb NRWs stattfindet. Die KSK bildet ein weiteres Indiz, um den Umfang der freischaffend tätigen Künstler*innen zu begreifen. Mit 19 Personen pro 10.000 Einwohner*innen liegt NRW zwar etwas unterhalb des Bundesdurchschnitts, als bevölkerungsreichstes Bundesland weist es gleichzeitig jedoch nach Berlin in absoluten Zahlen die meisten Versicherten auf. Mit insgesamt 34.100 Versicherten (Stand 2018)[240] leben 18,46 % der Gesamtversicherten in diesem Bundesland, von diesen sind die Theaterschaffenden wiederum die größte Gruppe.Diese große Anzahl und das Potenzial der freischaffenden Künstler*innen hat auch die Kulturpolitik wahrgenommen und ihr Fokus liegt aktuell nicht mehr nur auf der Finanzierung bereits existierender öffentlicher Organisationen, sondern auch auf der Ausbildung einer kulturellen Vielfalt und eines bunten Kulturlandes in der Freien Szene. Im Zuge des aktuellen Kulturförderplans wurde deshalb ein neues Förderkonzept für die Freie Szene in NRW entwickelt. Nach sieben Jahren wurde im Jahr 2018 erstmals wieder eine deutliche Erhöhung dieses Etats beschlossen, die geplanten jährlichen Fördersummen gestalten sich ab 2019 wie folgt:

Tabelle 13: Ausgabenplanung Kulturentwicklungsplan 2019-2023 Neues Gesamtkonzept Freie Szene

2019	2020	2021	2022
2.748.000 €	4.293.000 €	4.394.000 €	4.433.000 €

Diese Ausgaben sollen in ein neues Gesamtkonzept für die Freie Szene fließen, damit der Fokus der Kulturförderung stärker auf die Freie Szene gerichtet wird. Darin enthalten ist unter anderem ein mehrstufiges Fördermodell mit neuen Förderprogrammen. Neben der institutionellen Förderung und der vom Landesverband Freie Darstellende Künste vergebenen Projektförderung gibt es ein dreistufiges Förderkonzept. Fest in NRW verankerte und arbeitende Künstler*innen können sich für diese Förderprogramme bewerben. Die Besonderheit dabei ist, dass die Förderung in den drei Bereichen Konzeptions-, Spitzen- und Exzellenzförderung jeweils für eine Dauer von drei Jahren ausgelegt ist, wodurch eine mehrjährige Planungssicherheit generiert wird. Wurde ein Ensemble oder ein*e Künstler*in drei Mal in Folge für die Spitzenförderung ausgewählt, wird man anschließend automatisch in die Exzellenzförderung übernommen. Auf diese Weise wird eine weitere Perspektive geschaffen und ausgewählte Gruppen oder Einzelkünstler*innen erhalten die Möglichkeit, bis zu zwölf Jahre lang finanziell unterstützt zu werden.

240 KSK (2019): Künstlersozialkasse. https://www.kuenstlersozialkasse.de [20.05.2021].

Tabelle 14: Förderinstrumente für die Freie Szene in NRW

	Projektförderung	**Konzeptionsförderung**	**Spitzenförderung**	**Exzellenzförderung**
Fördersumme	5.000-40.000 €	25.000-50.000 € p. a.	80.000 € p. a.	100.000 € p. a.
Dauer	12-24 Monate	3 Jahre	3 Jahre	3 Jahre
Geförderte Ensembles	Bis zu 80	Bis zu 35	20	Aktuell 2 in der Sparte Tanz, die Sparte Theater beginnt ab 2022
Etat		1,3 Mio.€ p. a.	1,6 Mio. € p. a.	

Aber nicht nur die finanziellen Rahmenbedingungen der Freien Szene sollen verbessert werden. Im aktuellen Kulturförderplan 2019 heißt es daneben: »Im Rahmen seiner legislativen Kompetenzen und Beteiligung wird das Land sich ferner verstärkt für gute und faire Arbeitsbedingungen für Künstlerinnen und Künstler einsetzen.«

Dennoch sehen sich die meisten freischaffenden Künstler*innen von den oben stehenden guten Vorsätzen noch sehr weit entfernt:

> In der freien Szene prostituiert man sich selbst, man ist der schlimmste Ausbeuter sich selbst gegenüber. Es gibt keine Gagen wie für einen Schauspieler am Stadttheater. Das Problem ist, dass die meisten Angst haben, in den Antrag Zahlen reinzuschreiben, die fair sind (vor allem bei Personalkosten), da er dann abgelehnt wird. Dazu kommt, dass die verschiedenen Förderungen sich teilweise gegenseitig ausschließen, das ist die Hölle: wo beantrage ich, wo nehme ich mir die Chance für eine andere Förderung, wo brauche ich keinen Eigenanteil – die Künstler*innen haben gerade keine Rücklagen mehr. Und die meisten können sowieso keine Rücklagen bilden, weil sie nicht genug Förderung bekommen, weil sie nicht zu den Großen gehören.[241]

Das aktuelle Fördersystem bildet – wenn es einmal richtig greift – den großen Vorteil einer Planungssicherheit für die geförderten Künstler*innen über einen längeren Zeitraum. Situationen der Art, das »einzige Fixe in meinem Leben sind die Ausgaben, die Einnahmen sind variabel und ungewiss«[242], werden so zu vermeiden versucht. Allerdings kann nur eine relativ geringe Anzahl von Einzelkünstler*innen oder Gruppen gefördert werden und davon profitieren, während viele nicht die Chance auf eine Förderung bekommen. Dafür müsste der Etat um ein Vielfaches größer sein, sodass mehr För-

241 NRW 7.

242 NRW 6.

derungen ausgeschrieben werden können. Insbesondere am Anfang und am Ende einer Künstlerkarriere gibt es derzeit noch erhebliche Hürden zu meistern. Nach Beendigung des Studiums enden viele finanzielle Unterstützungsangebote wie Stipendien oder Unterstützung nach dem BAföG. Die meisten möglichen Folgeförderungen setzen jedoch eine Mitgliedschaft in der KSK oder bereits erfolgte Förderungen voraus. Diese Forderungen sind für viele Berufseinsteiger oft nicht zu erfüllen und können bis zur Perspektivlosigkeit führen:

> Nicht alle aus meiner Klasse sind beim Tanz geblieben, viele haben umgeschult oder leben momentan von anderen Jobs wie als Reinigungskraft.[243]

Daneben bereitet vielen bereits etablierten Kunstschaffenden die finanzielle Absicherung im Alter große Sorge. Denn unverständlicherweise und auf ein frühes Ausscheiden der freien Künstler*innen aus dem Kunstschaffensprozess spekulierend, versiegt der Förderfluss des Landes nach dem derzeitigen Konzept wieder spätestens nach zwölf Jahren. Hier gilt es, in Zukunft Förderkonzepte zu erarbeiten, die zum einen den Berufseinstieg mit Erstförderungen erleichtern oder gar ermöglichen, und zum anderen eine Perspektive schaffen, wie Künstler*innen sich auch im Alter finanziell absichern können.

Um diese Sorgen und Bedürfnisse der Kulturschaffenden zu analysieren, müsste es jedoch einen engen Austausch zwischen den Förderern und den Geförderten geben. Dieser wird leider nur selten oder gar nicht gewährleistet, wie ein Ensemble aus NRW beschreibt:

> Wir wünschen uns mehr echten Kontakt mit Menschen. Hier ist es einfacher, seine Absichten vorzustellen. Der Aufwand für einen Antrag ist riesig, man muss etliche Belege und Zertifikate vorlegen und viele Arbeitsstunden investieren, worauf man teilweise nicht mal eine Antwort bekommt.[244]

Der Wunsch nach mehr Kommunikation wurde von fast allen Interviewpartner*innen aus der Freien Szene beschrieben. Bereits die Bedarfe werden jedoch kaum ermittelt. So gibt es zwar regelmäßige Evaluationen der Statistiken, wodurch erkennbar wird, wer wann in welcher Höhe gefördert wurde, und diese Summe wird anschließend den aktiven Künstler*innen und der Anzahl der Antragstellenden gegenübergestellt. Darüber hinaus gibt es aber keinen direkten Kontakt mit den Künstler*innen sowohl bei kürzeren oder einmaligen Projektförderungen als auch bei den längerfristigen Förderprogrammen. Aus diesem Grund entsteht auch kein Austausch über die Erwartungen beider Seiten, wie man diese erfüllen und realisieren könnte oder was man rückblickend für die nachfolgenden Förderausschreibungen verbessern sollte.

> Auf einen Antrag bekommt man eine Absage oder keine Antwort. Bei Bewilligung existiert keine Kommunikation. Wir glauben, es sind meistens Formfehler, aber wir werden nie darüber informiert. Die Anträge sind sehr schwer aufzuschlüsseln, gerade für künstlerisch Ausgebildete.[245]

243 NRW 13.

244 NRW 8.

245 NRW 8.

Das zitierte Künstlerduo erwähnt einen wichtigen Punkt, der auch von allen anderen Künstler*innen bestätigt wurde. In der künstlerischen Ausbildung oder im Studium wird an den Hochschulen kaum Wissen über Fördertöpfe, Mittelakquise oder Antragstellung vermittelt. Der Fokus vieler Ausbildungsstätten liegt darauf, dass die Studierenden eine der wenigen Anstellungen an einem öffentlichen Theater bekommen, weshalb die Mittelbeschaffung in der Freien Szene kaum Aufmerksamkeit findet. Ein Student einer staatlichen Hochschule beschreibt die Situation wie folgt:

> Das kleine Unterrichtsangebot, das es dazu gibt, ist schön, aber es sollte eine deutlich wichtigere Rolle spielen. Manche Universitäten sind nicht auf die Freie Szene ausgelegt, sondern auf die festen Häuser. Dabei bildet das Stellen der Anträge einen essenziellen Bestandteil unseres späteren Berufslebens. Wir können künstlerisch toll sein, aber wenn wir keinen Antrag auf Deutsch schreiben können, wird alles unmöglich.[246]

Hier muss in den Ausbildungsstätten dringend ein Umdenken geschehen, denn die Situation der staatlichen Theater gestaltet sich in den vergangenen Jahren auch finanziell immer schwieriger. Es werden Stellen gestrichen oder Theaterhäuser fusioniert. Gleichzeitig entscheiden sich immer mehr Künstler*innen aus unterschiedlichen Gründen bewusst für die Freie Szene und gegen eine Anstellung an einem Theater. Doch um diesen Schritt gehen zu können, wird neben der künstlerischen Ausbildung auch eine theoretische Ausbildung mit der Vermittlung des nötigen Hintergrundwissens um die Förderpolitik in Deutschland benötigt. Die Suche nach Förderprogrammen, die Antragstellung, das Formulieren von Projektbeschreibungen und das Kalkulieren von Kostenplänen bildet einen großen Teil der Arbeit von freischaffenden Künstler*innen und ist der einzige Weg, um eigene Projekte umsetzen zu können und sich eine finanzielle Absicherung und Lebensgrundlage zu schaffen.

Neben einer umfassenden Vermittlung dieses Wissens an den Ausbildungsstätten würde auch eine Angleichung der Antragsformalitäten und Fristen helfen. Erfreulich war für viele Kulturakteur*innen deshalb die Entbürokratisierung als eines der Hauptziele des derzeitigen Kulturförderplans: »Die Regelungen der Landeshaushaltsordnung und ihrer Verwaltungsvorschriften sollen zugunsten der Künstlerinnen und Künstler und Kulturverantwortlichen vereinfacht werden. […] Mögliche Vereinfachungen sollen zeitnah umgesetzt werden.[247] Bislang werden in diesem Bereich jedoch nur sehr wenige Veränderungen innerhalb der Kulturszene wahrgenommen:

> Es gibt immer viele Förderer für ein Projekt, doch die administrativen Strukturen liegen sehr weit auseinander. Es ist für uns jedes Mal ein bürokratischer Akt, den verschiedenen Förderern gerecht zu werden: Bei der Antragstellung muss das Projekt x-mal anders beschrieben werden und am Ende werden verschiedene Abrechnungen, unterschiedliche Sachberichte etc. verlangt.[248]

246 NRW 13.

247 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020): *Zweiter Kulturförderplan 2019–2023: Kulturpolitischer Aufbruch Stärkungsinitiative Nordrhein-Westfalen*, Neuss-Nord, Deutschland: VD Vereinte Druckwerke GmbH.

248 NRW 2.

Ein großes Problem ist die Unübersichtlichkeit der vielen Fördertöpfe und deren Kriterien. Es gibt keine zentrale Stelle, die alle Förderangebote übersichtlich für die Künstler*innen kommuniziert. Diese Aufgabe versucht der Landesverband NRW zu übernehmen, der sich allerdings in einer schwierigen Doppelfunktion zwischen Interessenverband und Förderer befindet:

> Wir befinden uns in der Situation einer eierlegenden Wollmilchsau und müssen den Anspruch dieses Spagats erfüllen: ein fördernder Interessensvertreter. Wir sind Sprachrohr, Ansprechpartner und Förderer. Wir haben an die 300 Mitglieder, da ist nicht mehr so ganz der persönliche Kontakt zu jedem möglich. Trotzdem versuchen wir die Künstler*innen zu qualifizieren.[249]

Seit einigen Jahren vergibt das Landesbüro die Mittel für Projektförderungen selbst. Das gibt ihnen die Möglichkeit, nah an den Bedürfnissen und Wünschen der Künstler*innen zu agieren. Gleichzeitig erfordert es sehr viel Aufwand und Bürokratie, weshalb der Verband seiner eigentlichen Hauptaufgabe, den Mitgliedern beratend und unterstützend zur Seite zu stehen, nicht mehr in gewünschtem Maße nachkommen kann.

Dabei wäre gerade diese Unterstützung im föderalistischen »Förderdschungel« dringend notwendig. Das Förderangebot wirkt auf den ersten Blick sehr vielfältig und reichhaltig, sodass man schnell den Überblick verliert. Vertieft man sich dann in die einzelnen Förderprogramme, wird bald deutlich, dass für viele von ihnen sehr konkrete Voraussetzungen erfüllt werden müssen, weshalb es letztendlich doch nur ein sehr geringes passendes Angebot gibt:

> Wir haben den Eindruck: es gibt viele verschiedene Fördermöglichkeiten, aber im Detail fliegt man bei den meisten doch raus, am Ende bleiben ein bis zwei Förderungen, die für einen passen. Das Angebot ist eher zu klein als zu groß.[250]

Dazu kommt, dass sich das meiste Geld in den großen Städten und Kommunen bündelt. Wie der Landesverband berichtet, gibt es viele verschiedene Förderformate auf der Landesebene und in den großen Kommunen, in den kleineren sind es dagegen deutlich weniger.[251] Ein Grundproblem bildet dabei die nicht ausreichende Absprache und Kommunikation zwischen den verschiedenen Ebenen und Organisationen. Dieses Problem zum Beispiel durch regelmäßige Treffen und Gespräche in einem *jour fixe* zu verbessern, ist eine wichtige Zukunftsaufgabe.

Kulturgesetzbuch

> Wir werden das Kulturfördergesetz NRW zu einem Kulturgesetzbuch weiterentwickeln und damit die freie Entfaltung der Kunst und Kultur in Nordrhein-Westfalen strukturell stärken, die Landeskulturförderung sichern und durch entbürokratisierende Maßgaben substantiell erleichtern.[252]

249 NRW 14.
250 NRW 8.
251 NRW 14.
252 Kulturförderplan 2019–2023 (2020).

Die aktuelle Landesregierung hat sich die Weiterentwicklung des Kulturfördergesetzes NRW zu einem Kulturgesetzbuch in ihrem Koalitionsvertrag als Ziel gesetzt, das sie kurz vor dem Ende der aktuellen Legislaturperiode auch zum Abschluss bringen möchte. Dafür wurde Ende 2020 der Referentenentwurf fertiggestellt. Das nordrhein-westfälische Landeskabinett hat den Regierungsentwurf des Kulturgesetzbuches in seiner Sitzung am 11. Mai 2021 beschlossen. Mit diesem bundesweit einzigartigen Vorhaben soll Kultur umfassend abgesichert werden.

In die Entwicklung wurden etwa 50 Organisationen und Verbände eingebunden, und in einem gemeinsamen kritischen Austausch wurden Vorschläge gegenseitig gehört und mit eingearbeitet. Klaus Kaiser, Landtagsabgeordneter der CDU, sieht darin eine Möglichkeit, alle die Kultur betreffenden Gesetze zusammenzufügen, um Bürokratie abzubauen. In jedem Fall wird NRW mit Beschluss des Kulturgesetzbuches sein Alleinstellungsmerkmal in Bezug auf Kulturpolitik innerhalb Deutschlands weiter festigen. Im derzeitigen Entwurf wird es allerdings weiterhin keine Antwort auf die Frage geben, ob Kulturausgaben verpflichtend sind und falls ja, in welcher Höhe. Wie bereits bei Erlass des Kulturfördergesetzes wird diese Entscheidung auf die einzelnen Kommunen abgewälzt, wodurch sich das Land in diesem essenziellen Punkt aus der Verantwortung zieht. Grund dafür ist vor allem, dass sich das Land selbst vor der Verpflichtung für die Kulturfinanzierung durch das Konnexitätsprinzip schützt und an dem enormen Ungleichgewicht der Kulturausgaben festhält, bei dem etwa drei Viertel von den Kommunen und nur ein Viertel vom Land getragen werden.

Aktuell sind viele sehr kritische Stimmen über den derzeitigen Entwurf zu hören. Bemängelt wird vor allem der fehlende Bezug zur Praxis und zur aktuellen Förderpolitik. Der von allen Seiten immer wieder geforderte Bürokratieabbau wird nicht ausreichend konkretisiert, stattdessen hält man sich an Definitionen und Bestimmungen fest. Hinzu kommt eine Unverhältnismäßigkeit innerhalb der verschiedenen Sparten und Bereiche. So gibt es beispielsweise mehrere Paragrafen für Musikschulen und Bibliotheken, die Theater hingegen erhalten nur einen einzigen, obwohl die Ausgaben in diesem Bereich einen sehr entscheidenden Posten im Kulturhaushalt bilden.

Den größten Kritikpunkt bildet schließlich das Vorhaben, dass das Ineinandergreifen von Kulturförderplan, Kulturförderbericht und den Richtlinien aufgelöst werden soll. Bleiben sollen davon lediglich der Kulturförderbericht sowie der Landesförderbericht. Gerechtfertigt wird dieser Entschluss damit, dass man sich mit einem Kulturförderplan zu sehr festlegen würde und dieser zu wenig auf aktuelle Geschehnisse und Bedürfnisse des Landes reagieren könne. Für die Kulturschaffenden in NRW wäre das jedoch fatal. Denn eben diese Dreigliedrigkeit bietet auf einzigartige Weise eine Governance-Struktur und sorgt für eine gewisse Verbindlichkeit, zumindest für den Umfang einer Legislaturperiode. Die Politik muss sich auf diese Weise aktiv mit der Kulturlandschaft, ihren Bedürfnissen und Schwierigkeiten auseinandersetzen. Gleichzeitig würde bei einer Abschaffung dieses Systems die Nachvollziehbarkeit der Ausgabenplanung im Verhältnis zu den tatsächlich erfolgten Ausgaben unnötig verschleiert werden und dem Gebot der Transparenz entgegenstehen.

4.3 Exkurs: Kulturentwicklungsplanung in Köln und Düsseldorf

In NRW verfügen viele Städte über eine eigene Kulturentwicklungsplanung. Die beiden größten Städte, Köln und Düsseldorf, haben in einem engen, partizipativen Prozess mit den Kunst- und Kulturschaffenden vor Ort eine eigene KEP erarbeitet. Das könnte einen Hauptgrund dafür bilden, dass diese beiden Städte rund 75 % der Kulturakteur*innen des ganzen Bundeslandes NRW versammeln.[253] Die Motivation der Stadt Köln für die Umsetzung und Fortentwicklung einer eigenen KEP beschreibt die amtierende Kölner Oberbürgermeisterin Henriette Reker wie folgt:

> Kultur ist die Seele unserer Stadt. Sie prägt unser Lebensgefühl und die Ausstrahlung von Köln weit über das Rheinland hinaus, national und international – das macht Köln aus! Über alle politischen und bürgerschaftlichen Grenzen hinweg besteht Konsens, dass wir unser kulturelles Erbe bewahren und für eine breite Öffentlichkeit erlebbar machen wollen. Um diesen Prozess transparent, nachvollziehbar und demokratisch zu gestalten, brauchen wir eine nachhaltige und verantwortungsvolle Planung der Kulturentwicklung in unserer Stadt![254]

Im Jahr 2009 beschloss die Stadt Köln den ersten KEP und setzte »als eine der ersten Städte Deutschlands […] hierbei auf die Beteiligung ihrer wichtigsten Akteurinnen und Akteure: die Kunst- und Kulturschaffenden.«[255] Es wurde ein Lenkungskreis einberufen, in dem Kunst- und Kulturschaffende, Politik, Verwaltung und die Kölner Bürgerschaft zusammenwirken, wobei der externe Berater Jörg Biesler als neutrale Person zwischen den verschiedenen Parteien und insbesondere den städtischen Institutionen und der Freien Szene vermittelt. Im Jahr 2017 entschied man sich für die Fortschreibung der KEP, wobei über 300 Personen in verschiedenen Arbeitskreisen mitgewirkt haben. Die 2019 beschlossene KEP beinhaltet für die Zukunft weitere partizipative Prozesse mit Kulturschaffenden und dem Lenkungskreis. Die derzeitigen Leitprojekte sind die Stärkung der Museumslandschaft Kölns, die Freie Szene Kölns als zweite Säule und Akteur der Stadtgesellschaft inmitten eines demografischen Wandels sowie die Sichtbarmachung von Kultur durch das Kulturmarketing.

Die Zielsetzung und Herangehensweise der Stadt Düsseldorf ist eine ganz ähnliche, wie das folgende Zitat der Kulturpolitischen Gesellschaft zeigt:

> Übergeordnetes Ziel ist es, vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher sowie städtischer und regionaler Veränderungen Schwerpunkte für eine zukunftsorientierte Kulturpolitik und Kulturarbeit der nächsten Jahre zu entwerfen und Rahmenbedingungen für eine zeitgemäße Kulturarbeit zu schaffen. Dafür führt die Landeshauptstadt Düsseldorf gemeinsam mit ihren Partnern und mit Unterstützung des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft einen Prozess durch, der eine breite Betei-

---

253 BFDK (2021).

254 Kultur Entwicklungsplanung Köln (2021): *Was ist KEP?* [online], https://www.kulturentwicklungsplan.koeln/de/was-ist-kep [12.08.2021].

255 Kulturentwicklungsplanung Köln (2021).

ligung von Akteuren aus Kunst und Kultur sowie von interessierten Bürgerinnen und Bürgern vorsieht.[256]

Im September 2015 fiel der Beschluss vom Kulturausschuss der Stadt Düsseldorf für die Erarbeitung einer KEP. Betreut wurde der Erarbeitungsprozess von rund 200 Beteiligten, vom Kulturamt Düsseldorf und von einer externen Agentur: dem Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. Auf diese Weise sollten die Themen theoretisch fundiert werden und die verschiedenen Akteur*innen in diesem Feld qualifiziert werden. Ein KEP-Beirat, bestehend aus Politik, Verwaltung, Kulturschaffenden und Akteur*innen aus Querschnittsbereichen, unterstützte den Prozess kritisch-konstruktiv.

Der Erarbeitungsprozess fand hier mit Expert*inneninterviews und groß angelegten Kulturworkshops statt. Die beschlossenen Ziele sind der Aufbau des »Rats der Künste«, einer unabhängigen Plattform und Lobby für Kulturschaffende in Düsseldorf, die Entwicklung des »Kulturamts der Zukunft« durch eine Neuausrichtung und die Entwicklung von zeitgemäßen Förderrichtlinien.

Im Zentrum steht dabei eine ›rollende Planung‹, »das heißt, dass die gemeinsam erarbeiteten Ziele und Maßnahmenempfehlungen regelmäßig und im Austausch mit der Politik und den Kulturakteurinnen und Kulturakteuren reflektiert und konkretisiert werden.«[257]

Tabelle 15: Vergleich Kulturentwicklungsplanung in Köln und Düsseldorf

Vorgehen	Düsseldorf	Köln
Beteiligte Personen	200	300
Zentrale Organisation	Kulturamt Düsseldorf	Stadt Köln
Externe Organisation/Personen	Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V.	Jörg Biesler
Gremien	KEP-Beirat	Lenkungskreis
Themenerarbeitung	Expert*inneninterviews und Kulturworkshops	Diskussion an 13 Runden Tischen
Handlungsfelder	- Kulturpolitik, Kulturverwaltung, Kulturförderung - Kulturelle Infrastruktur - Kulturelle Teilhabe	- Städtische Institutionen - Freie Szene - Übergreifende, allgemeine Themen
Themen/Projekte	Beschlossen 2017: - »Rat der Künste« - »Kulturamt der Zukunft« - Zeitgemäße Förderrichtlinien	Beschlossen 2019: - Raummanagement - Kulturmarketing - Preis für Popmusik

256 Kulturentwicklungsplanung der Landeshauptstadt Düsseldorf (2021): KEP.

257 KEP-Projektkoordinatorin Dinah Schwarz-Bielicky in: KEP Düsseldorf (2021).

4.4 Zukunft

Das derzeitige mehrjährige Förderkonzept in NRW endet spätestens nach zwölf Jahren, danach stehen die Künstler*innen wieder vor der Frage nach einer dauerhaften Absicherung. Dabei ist genau dieser Wunsch nach einer finanziellen Sicherheit in der Zukunft und im Alter eines der wichtigsten Anliegen der Freien Szene. Einen naheliegenden Weg sehen viele hier in einem bedingungslosen Grundeinkommen, sodass zumindest die laufenden Lebenserhaltungskosten gedeckt werden und die Künstler*innen freier und unbeschwerter ihrer Kunst nachgehen könnten:

> Ich wünsche mir eine Entwicklung, die Dinge wie ein bedingungsloses Grundeinkommen in den Mittelpunkt stellt. Wo die ganzen Abhängigkeitsverhältnisse, die alle mit Kontrolle und Macht zu tun haben, nicht mehr so eine Rolle spielen. Davon könnte auch die Kunst sehr profitieren.[258]

Eine Mitarbeiterin vom Landesverband Freie Darstellende Künste NRW erhofft sich dagegen Maßnahmen, die möglichst bald greifen können, und sieht diesbezüglich zwei Möglichkeiten, die einfacher und schneller umzusetzen wären:

> Es gibt zwei verschiedene Wege: entweder das, was verdient werden kann, muss so auskömmlich sein, dass mitgedacht wird, dass es nicht zwölf Monate Gehalt gibt. Oder es gibt eine Absicherung dazwischen: das könnten z.B. dauerhafte Stipendien oder Sozialsysteme sein. Irgendeinen dieser Wege muss man gehen und ich weiß noch nicht, welcher der bessere ist. Aber eines ist klar, so wie es momentan ist, funktioniert es nicht. Es ist sehr wichtig, eine Absicherung zu schaffen.[259]

Die Frage bleibt offen, welches Konzept man verfolgen möchte. Fest steht jedoch, dass mit einem sozialen Absicherungssystem für Künstler*innen NRW seine bundesweite Vorreiterfunktion noch einmal vorantreiben könnte.

Veränderungsmöglichkeiten

Der dringende Wunsch der Künstler*innen nach einer Entbürokratisierung der Antragsprozesse ist in den Interviews sehr deutlich geworden. Dieses Bedürfnis hat auch die Kulturpolitik bereits wahrgenommen und eine Vereinfachung des Zuwendungsrechts als ein Ziel des derzeitigen Kulturförderplans festgelegt. Konkret greifbar wurde die Form einer vereinfachten Antragstellung für die Künstler*innen jedoch erst bei den aktuellen Corona-Soforthilfestipendien (ausgelaufen zum 30. Juni 2021, zum Zeitpunkt der Interviews noch aktuell). Diese wurden besonders positiv hervorgehoben, da sie tatsächlich sehr unbürokratisch und unkompliziert vergeben wurden. Ein ähnliches Verfahren wird von den Künstler*innen auch in Zukunft gewünscht und könnte die nun folgenden Förderprogramme zugunsten der Künstler*innen ausrichten. Daneben wurden Vorschläge für eine »Zwei-Phasen-Bewerbung« gemacht. So könnte der erste Bewerbungsschritt deutlich weniger konkrete Informationen abfragen und zunächst grundsätzlich eine Förderungswürdigkeit prüfen, bevor eine detaillierte Antragstellung

---

258 NRW 17.

259 NRW 14.

folgt, aus der die Geförderten ausgewählt werden. Auf diesem Weg würden deutlich weniger Projekte in die zweite Bewerbungsphase gelangen, was sowohl den antragstellenden als auch den antragsprüfenden Parteien viel Arbeit ersparen würde. Vorgeschlagen wurden zudem eine Anpassung der Förderzeiträume sowie Ausfallhonorare.

> Gut wäre eine prüfende Instanz, damit man die Abrechnung nicht zehn Mal einreichen muss. Die Strukturen der Abrechnung müssen vereinfacht und Förderzeiträume aufeinander anpasst werden. Die verschiedenen Förderer müssten besprechen, wie man das Abrechnungssystem angleichen könnte.[260]

Essenziell wäre daneben, dass jede*r Künstler*in die Möglichkeit zur Mitgliedschaft in der KSK bekommt. Sie ist die Voraussetzung für viele Förderprogramme und bietet ein einmaliges Absicherungssystem und eine erhebliche finanzielle Erleichterung. Zudem bildet sie eine Plattform, an die auch mögliche neue Absicherungssysteme, wie eine Übergangszahlung in Phasen ohne Anstellung und Auftrittsmöglichkeiten, gekoppelt werden könnten.

> Für Künstler*innen sollte es möglich sein, ohne Probleme in die KSK kommen zu können. Dafür muss der Begriff Schauspieler definiert werden, nicht nur in Krisenzeiten, sondern generell. Wir haben das Problem, dass unsere Eingruppierung beim Finanzamt ständig zwischen angestellt, selbständig und ohne Anstellung wechselt. Generell gilt: Mit einem Hochschulabschluss gerade einmal 2000 € Einstiegsgehalt zu erhalten, ist nicht angemessen und zeitgemäß.[261]

Die Frage einer angemessenen Bezahlung für Künstler*innen wird auch an den öffentlichen Theatern ein immer größeres Thema. Es herrscht in der gesamten Theaterszene Deutschlands eine Umbruchstimmung. Bereits seit einiger Zeit werden vermehrt Gespräche über die ungleichen Vertragssysteme und Bezahlungen geführt, dennoch hat bislang kein Änderungsprozess stattgefunden.

> Durch gewisse Aufklärungen sieht man jetzt öffentlich, wie man mit gewissen Gruppen am Theater umgeht. In den letzten ca. 20 Jahren gab es eine Gehaltssteigerung des NV-Bühne um 29 %, beim TVöD waren es 100 %. Das merken die Leute und hoffentlich rebellieren sie jetzt.[262]

Hier muss in Zukunft ein Umdenken stattfinden, sodass eine an die Dauer und den Umfang der Ausbildung eines*r Künstler*in angemessene Bezahlung gewährleistet wird. Das ist aber nur möglich, wenn auch die Kulturpolitik diesen Bedarf wahrnimmt und die Mehrkosten in den Subventionen einkalkuliert werden.

4.5 Fazit

Das dreigliedrige konzeptionelle System der nordrhein-westfälischen Kulturpolitik ist in Deutschland einzigartig und bietet viele Möglichkeiten, von denen die Künstler*innen

---

260 NRW 4.
261 NRW 9.
262 NRW 24.

in anderen Bundesländern bislang nur träumen können. Es ist nicht verwunderlich, dass von vielen Kulturakteur*innen von außerhalb ein wenig neidvoll auf die kulturpolitische Situation im »Schlaraffenland« NRW geblickt wird. Die größte Errungenschaft bildet die komplexe, mehrschichtige Struktur aus Kulturfördergesetz, Kulturförderplan sowie Kulturförderbericht und Landeskulturbericht, wodurch Planung und Maßnahmen transparent dargestellt werden. Anhand dieser Instrumente vermag sich die Politik immer wieder folgende Fragen zu stellen: Wie sieht die kulturelle Situation in unserem Bundesland gerade aus? Was sind ihre Bedarfe und Wünsche? Welche Ziele setzen wir uns und wie können wir diese erreichen?

Durch die Bestrebungen um das Kulturgesetzbuch wird dieses bestehende System nicht weitergeführt. Die Kulturpolitik wird zumindest von den dadurch ausgelösten Debatten weitergelebt und neu gedacht. Dabei darf das Kulturgesetzbuch jedoch nicht das bestehende konzeptionelle Dreigeflecht auflösen, sondern sollte ergänzend dazu geschaffen werden. Die Einbeziehung vieler verschiedener Kulturakteur*innen in diesen Entstehungsprozess ist vielversprechend, dennoch muss dabei die gesamte Kulturlandschaft inklusive der Freien Szene ihren Raum bekommen.

Die Zukunft entsteht durch Dialog. Nur in gemeinsamen Gesprächen können die Bedarfe der Kunst- und Kulturschaffenden in allen Bereichen wahrgenommen und analysiert werden. Die derzeitigen kulturpolitischen Debatten könnten endlich eine Gesetzesgrundlage schaffen, die die rechtlichen und finanziellen Bedingungen der Kunst- und Kulturschaffenden auf neue Weise sichert und ihnen einen stärkeren Rückhalt in der Politik und Gesellschaft bietet. Um diesen Rückhalt unter möglichst vielen Bürger*innen zu erreichen, müsste die Kulturpolitik, wie in der Regierungserklärung der 17. Wahlperiode zu den kulturpolitischen Schwerpunkten formuliert, deutlich mehr in die Öffentlichkeit treten und ihr Bestreben und ihre Ziele kommunizieren, damit die vielfältige Kulturlandschaft NRWs und die Wichtigkeit der Kunst und Kultur als Orte der Meinungsäußerung und -bildung, Kreativitätsquelle, Zentrum des gegenseitigen Austauschs und als wichtiger Wirtschaftsfaktor in der Gesellschaft deutlicher wahrgenommen werden.

Mit der derzeitigen Kulturpolitik und nicht zuletzt durch Kulturministerin Isabel Pfeiffer-Poensgen geht NRW einen deutlichen Schritt nach vorne, was die Zukunft der Kultur betrifft. Die Erhöhung des Kulturhaushaltes um 50 % ist ein guter Beginn, dieser Weg sollte unbedingt weiter gegangen werden, denn um es mit den Worten eines Landtagsabgeordneten zu sagen: »Eine Verdopplung des Etats auf etwa 600 Mio. € wäre etwas, worauf man stolz sein könnte«.[263] Was die Bandbreite an kulturpolitischen Instrumenten anbelangt, hat NRW vielen Bundesländern einiges voraus. Die existierenden Instrumente sind in ihrem Umfang einmalig und bieten ein großes Potenzial, sofern die amtierende Regierung ihren Fokus auf die Kultur richtet. Es müsste ein umfassendes System geschaffen werden, das die Künstler*innen fördert, ihnen eine angemessene Bezahlung zugesteht und eine finanzielle Absicherung zur Familiengründung und bis ins Alter gewährleistet. In den aktuellen Debatten um das Kulturgesetzbuch existiert die Möglichkeit, genau diese Dinge gesetzlich zu sichern. Auf diese Weise würde NRW eine wirkliche Vorreiterfunktion einnehmen, die nach außen getragen werden und für die anderen Bundesländer als Vorbild dienen könnte.

263 NRW 12.

Abschließend geht der Forschungsblick fast zwangsläufig in die Hauptstadt **Berlin**, die eine national wie international bedeutsame Kulturszene in den Darstellenden Künsten und darüber hinaus aufweist, die ihresgleichen sucht. Aus dieser Rolle und der überregionalen Anziehungskraft für Künstler*innen etc. ergeben sich aber auch Herausforderungen, denen sich der Stadtstaat mit der notorisch schwierigen Finanzlage stellen muss. Gleichzeitig sind diese etwas anders gelagert als beispielsweise in **NRW**. Die Freie Szene hat in Berlin eine in Deutschland unvergleichliche Präsenz und Plattform, dennoch gibt es auch hier enorme Diskrepanzen in den Förderstrukturen und -chancen sowie in der gerechten Verteilung von Mitteln u.v.m. Auch auf die Kulturmetropole Berlin kommen in den nächsten Jahren große Herausforderungen zu, die hier zusammengetragen und analysiert werden sollen.

5. Berlin: Profitieren die Darstellenden Künste von der Kulturpolitik? (Rebecca Rasche)

Über 20.000 professionelle Künstler*innen arbeiten in Berlin und gestalten mit den mehr als 160.000 Beschäftigten in der Kultur- und Kreativwirtschaft das Leben der Stadt, so der Kulturförderbericht von 2011.[264] Besonders die Theaterlandschaft in Berlin mit ihren rund 100 öffentlichen, privaten und freien Häusern sowie Festivals stellt sich vielfältig und komplex dar – für die Kulturpolitik eine enorme Herausforderung. Klaus Lederer (Die Linke), Kultursenator seit 2016, sagte 2019 über seine Arbeit: »Berlin ist Kulturhauptstadt Deutschlands, vielleicht sogar Europas, und da ist mein Bereich sehr relevant«.[265] Diese Relevanz der Kunst und Kultur in Berlin zu fördern, zu begleiten und zu legitimieren, ist die Aufgabe der Kulturpolitik. Die Vielfalt und den Reichtum der Berliner Kulturlandschaft gilt es national, aber auch international darzustellen. Dies ist eine große und immerwährende Herausforderung für die Kulturpolitik der Hauptstadt. Obwohl es mittlerweile in anderen Bundesländern üblich ist, existiert in Berlin auf Landesebene jedoch kein Kulturentwicklungskonzept. Wie zukunftsfähig ist also die Arbeit und Unterstützung der Kulturpolitik für die Künstler*innen und ihre Kunst?

5.1 Das Bundesland Berlin

In der Hauptstadt Deutschlands wohnen knapp 3,7 Mio. Menschen (Stand 2019)[266]. Laut der Webseite des Berliner Senats sind davon 1.527.912 Menschen beschäftigt und 152.565 arbeitslos. Der Altersdurchschnitt liegt bei 42,7 Jahren, damit ist Berlin eine vergleichsweise junge Stadt, 31 % der Bevölkerung sind unter 30 Jahre alt.[267] Durch die vier großen Universitäten in Berlin treffen dort an die 100.000 Studierende zusammen, davon ein

264 Wowereit, Klaus/André Schmitz (2011): *Kulturförderbericht 2011 des Landes Berlin*, Berlin.

265 Schulz, Bert (2019): *Ich mache wohl nicht alles falsch*, TAZ Verlags- und Vertriebs GmbH [online], https://taz.de/Berlins-Kultursenator-Klaus-Lederer/!5646050/ [04.06.2021].

266 Amt für Statistik Berlin-Brandenburg (o. D.): Bevölkerungsstand, Amt für Statistik Berlin-Brandenburg [online], https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/bevoelkerung/demografie/bevoelkerungsstand [05.05.2021].

267 Ebd.

Fünftel aus dem Ausland. Darüber hinaus arbeiten und forschen etwa 20.000 Menschen an den Universitäten.[268] Kinder und Jugendliche machen etwa 16,5 % der Gesellschaft aus. Die Bevölkerung der größten Stadt Deutschlands soll bis 2030, so die Prognose, um 4,7 % zunehmen.[269]

Seit 2011 reduzieren das Land und die Stadt Berlin die Gesamtverschuldung in kleinen Schritten. Laut der Senatsverwaltung für Finanzen betrug sie im Jahr 2020 63,71 Mrd. €. Mit Blick auf die vergangenen zehn Jahre hat sich die Haushaltslage kontinuierlich verbessert. Nachdem der Haushalt Berlins im Vergleich zum Vorjahr um 1 Mrd. € erhöht wurde, liegt er im Jahr 2021 bei 32 Mrd. €.[270] Im Juni 2021 wurde ein Doppelhaushalt für das Jahr 2022 in Höhe von 34 Mrd. € und für das Jahr 2023 von 36 Mrd. € verabschiedet.[271] Bis Winter 2021 war Michael Müller (SPD) der Regierende Bürgermeister in Berlin. Unter ihm bilden Senator*innen die Regierung mit zehn weiteren Senatsverwaltungen. Für die Legislaturperiode von 2016 bis 2021 gab es eine Koalitionsvereinbarung von SPD, Die Linke und Bündnis 90/Die Grünen unter dem Motto: »Berlin gemeinsam gestalten. Solidarisch. Nachhaltig. Weltoffen.« Seit Dezember 2021 ist Franziska Giffey (SPD) die Regierende Bürgermeisterin von Berlin.

5.2 Das Modell Berlin: Kulturpolitik der drei Ebenen auf engstem Raum

Die Kulturpolitik in Zahlen und Fakten

In Berlin existieren verschiedene Regierungssysteme und Organe auf unterschiedlichen Ebenen. In der Landesregierung bildet der Senat von Berlin das Verfassungsorgan und bestand in der vergangenen Legislaturperiode (bis Winter 2021) aus elf Senator*innen (SPD: 5, Linke: 3, Grünen: 3). Die Senatsverwaltung für Kultur und Europa wird vom Politiker Dr. Klaus Lederer (Die Linke) geleitet, Staatssekretär für Kultur ist Dr. Torsten Wöhlert (Stand: Winter 2021). Der Kultursenator Berlins fördert auf Landesebene die Bereiche Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Literatur und Musik. Kultureinrichtungen, wie zum Beispiel die öffentlichen Theater, werden in der Regel langfristig und institutionell gefördert, nur ein kleiner Teil der Förderung kommt Projektanträgen freier Künstler*innen zugute. Die Struktur der Kulturpolitik, aber auch die Vielzahl der Theater und freien Künstler*innen, die bedacht und abgedeckt werden müssen, stellen eine besondere Situation dar. So sind etwa 100 Bühnen in Berlin förderungswürdig, davon zehn öffentliche und 19 private Theater. Die Freie Szene bespielt viele weitere Bühnen und Räumlichkeiten. Berlin verfügt zudem über drei Staatsopern, das gibt es sonst in keinem anderen Bundesland, drei öffentliche Schauspielhäuser im Rang von Staatstheatern, ein Tanztheater, zwei Konzerttheater und ein Kinder- und Jugendtheater.[272] Geleitet werden die

268 Senatskanzlei (o. D.): Universitäten, Wissenschaft und Forschung [online], https://www.berlin.de/sen/wissenschaft/einrichtungen/hochschulen/universitaeten/ [24.04.2021b].

269 Senatskanzlei (o. D.): *Zahlen und Fakten*, Berlin im Überblick [online], https://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/zahlen-und-fakten/ [24.04.2021c].

270 Senatsverwaltung für Finanzen (o. D.): *Haushaltspläne von Berlin*, Senatsverwaltung für Finanzen [online], https://www.berlin.de/sen/finanzen/haushalt/haushaltsplan/artikel.5697.php [10.05.2021a].

271 Ebd.

272 DBV (2020).

öffentlichen Theater in der Regel jeweils von Intendanz und Geschäftsführung, welche für die Durchführung von über 350.000 Veranstaltungen p. a. verantwortlich sind.[273]

Tabelle 16: Anzahl der Bühnen der darstellenden Künste in Berlin[274]

	Öffentlich	**Privat**	**Frei**	**Produktionshäuser**	**Festivals**	**Summe**
Anzahl der Bühnen der darstellenden Künste in Berlin	10	19	50	3	16	98

Für die vielen Theater und Veranstaltungen erhielt der Senat für Kultur und Europa 2020 vom Landeshaushalt 2,55 % des Gesamthaushalts, das sind 790 Mio. €. Der Gesamthaushalt betrug 2020 31 Mrd. €. Im Senat für Kultur und Europa geht der größte Anteil in Höhe von 83,07 % oder 657 Mio. € an den Bereich Kultur, ähnlich wie im Jahr zuvor, ist aber mittelfristig tendenziell gesunken. Im Jahr 2018 betrug der Anteil noch 83,59 %. Auch 2017 waren die Zahlen hoch, wie die Pro-Kopf-Ausgaben mit 200 € zeigen. Im Vergleich dazu: Die durchschnittlichen Ausgaben lagen damals bundesweit bei 114 € pro Einwohner*in.[275] Von den Kulturausgaben gingen im Jahr 2020 etwa 46 % an die Theater. 2017 betrug dieser Anteil der Ausgaben noch 53 %. Monetär ausgedrückt sind das ca. 305 Mio. € (2020) für Theater in Berlin, inklusive Investitionszuschüsse o. ä.[276]

Tabelle 17: Ausgaben für Kultur und Theater in Berlin[277] *B: Brutto: insg. ausgewiesene Finanzierung, N: Netto: direkt ausgewiesene institutionelle Förderung*

	Ausgaben für Kultur in €	**Ausgaben für Theater in €**	**Anteil der Ausgaben für Theater an Ausgaben Kultur**
2020	656.748.900	B: 305.169.000 N: 287.622.000	B: 46,47 % N: 43,80 %
2019	598.220.100	B: 283.982.000 N: 275.250.000	B: 47,47 % N: 46,01 %
2018	605.589.700	B: 276.873.000 N: 268.819.000	B: 45,72 % N: 44,39 %

273 Ebd.
274 DBV (2021); Senatsverwaltung Finanzen (2021).
275 DBV (2021).
276 Senatsverwaltung Finanzen (2021).
277 Senatsverwaltung Finanzen (2021).

2017	483.745.600	B: 256.111.000 N: 249.747.000	B: 52,94 % N: 51,63 %

Der Fokus liegt bei der Kulturfinanzierung besonders auf den großen Häusern. Von den Kulturausgaben insgesamt erhält die Stiftung Oper in Berlin die größte finanzielle Unterstützung (26 %, Stand 2019), die Zuschüsse für die öffentlichen Theater und die sonstigen Privattheater lagen bei 21,5 %.[278] Hier könnte sich die Kulturpolitik folgende Frage stellen: Brauchen wir drei Staatsopern und drei Schauspieltheater in Berlin und sollen diese die größte finanzielle Unterstützung der Kulturausgaben erhalten? »Es gibt eine Monokultur. Die Sprechtheater sind doch alle gleich. Das kann glaube ich eine Politik mit einer anderen Vision viel mutiger gestalten«, meint die Intendantin eines Produktionshauses in Berlin.[279] Eine weitere Stimme aus der Freien Szene sagt:

> Ich würde mir wünschen, dass die Kulturpolitik im Grunde mal das Gespräch suchen würde und die Leute kennenlernt. Da gibt es bezahlte Abgeordnete, die sich das Thema als Schwerpunkt gesetzt haben. Die müssen doch nicht nur die Big Player kennen.[280]

Kulturplanung – Bestandsaufnahmen und Konzepte

Die hohe Dichte an Kultur ist der Geschichte Berlins geschuldet. Mit der Wende im Jahr 1989 und der folgenden Vereinigung von Ost- und Westberlin vergrößerte sich die Kulturlandschaft enorm und damit die Anzahl der Theater. Neben den öffentlichen Theatern haben sich besonders viele freie Gruppen in Berlin über die letzten Jahrzehnte niedergelassen. So wurde Berlin auch Hauptstadt für die Freie Szene. Diese kulturelle Vielfalt in allen Sparten ist einzigartig in Deutschland, und Berlin lebt von seinen kulturellen Ereignissen. Menschen aus aller Welt bereisen die Hauptstadt, um die vielen Veranstaltungen der Darstellenden Künste zu besuchen. »Die Kultur in Berlin hat eine magnetische Wirkung«, sagt eine ehemalige Geschäftsführerin eines Privattheaters in Berlin. Sie führt fort: »Die Kulturpolitik sollte mehr in die Kunst und Kultur investieren, weil der wichtigste Punkt ist, dass in der Kultur Return und Investment immer überein liegen.«[281] Warum wird die Kultur in Berlin dann nicht wie ein wichtiger Wirtschaftsfaktor behandelt? Wenn Kultur in Berlin einen so hohen Stellenwert hat, wieso gibt es dann keine Konzepte oder Planungen für die Zukunft der Kunst und der Künstler*innen? In der Koalitionsvereinbarung von 2016, in der unter der Überschrift »Berlin Gemeinsam Gestalten« auch ein Unterkapitel zum Thema »Kultur- und Medienmetropole Berlin« verfasst wurde, findet sich ein Absatz mit der Überschrift »Kulturpolitische Leitlinien für Berlin entwickeln«:

> In einem gemeinsamen Verfahren zwischen Politik, Verwaltung und Kulturpraktiker*innen wird die Koalition Strategien zur weiteren Entwicklung der Kulturszene

278 Ebd.
279 B 1.
280 B 2.
281 B 3.

> und einzelner Sparten kulturpolitische Leitlinien und Visionen für Berlin erarbeiten. Um diese Weiterentwicklung am tatsächlichen Bedarf orientiert zu gestalten, wird die Koalition ihre Planungsgrundlage verbessern, indem sie zusätzlich zu bewährten datenbasierten Instrumenten z.B. (Nicht-)Nutzer-Befragungen erstellt.[282]

Die erarbeiteten kulturpolitischen Leitlinien lassen sich in den Richtlinien der Regierungspolitik 2016-2021 finden. Insgesamt hat die Senatsverwaltung für Kultur und Europa zehn Richtlinien für ihre Legislaturperiode verfasst:

1. Teilhabe stärken, Zugänge erleichtern
2. Schwerpunkt Bezirkliche Kulturarbeit
3. Digitalisierung
4. Freie Szene stärken, Arbeitsbedingungen verbessern
5. Investitionsoffensive für die kulturelle Infrastruktur starten
6. Kultureinrichtungen zukunftsfähig, sozial und transparent aufstellen
7. Humboldt Forum vollenden
8. Erinnerungs- und Gedenkkultur weiterführen
9. Kulturelle Vielfalt unterstützen
10. Denkmalschutz stärken

In diesen Leitlinien werden wichtige Punkte aufgenommen, allerdings ohne konkrete Zielsetzungen. Bei genauerer Betrachtung der Leitlinien fällt auf, dass zum Beispiel der Punkt 6 (Kultureinrichtungen zukunftsfähig, sozial und transparent aufstellen) im Hinblick auf eine solidarische Gesellschaft in der Legislaturperiode 2016-2021 kaum umgesetzt wurde. Entscheidungen der Kulturpolitiker*innen finden nach wie vor hinter verschlossenen Türen statt, »Intendantengehälter werden nicht offengelegt und ein soziales Verhalten zwischen den großen und den kleinen Häusern ist auch noch Wunschdenken«[283], beschreibt ein freischaffender Regisseur die Situation. Besonders die freien Gruppen sprechen die Intransparenz und das unsolidarische Verhalten an. Eine der bekanntesten freien Gruppen Deutschlands fragt sich:

> Warum finden Entscheidungen im Hinterzimmer statt, wie z.B. die Frage wer wird Intendant? Wir müssen diese Dinge hinterfragen. Wer trifft eigentlich diese Entscheidungen und warum diese Person? Da spielt auch der Punkt des Machtmissbrauchs mit hinein. Die Kulturpolitik muss sich mehr an diesen Diskursen beteiligen.[284]

Eine weitere erfolgreiche freie Gruppe fordert die Kulturpolitik auf, Intendantengehälter öffentlich zu machen, was bisher nicht der Fall ist: »Das ist wirklich nicht zu rechtfertigen.«[285] Zur Erreichung der Ziele des o.g. Punktes 6 müssen also unbedingt konkretere Maßnahmen beschlossen werden. Eine Strategie, wie die freie Gruppe ergänzt, stellt die

282 Sozialdemokratische Partei Deutschlands/DIE LINKE/BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN (2016): *Koalitionsvereinbarung 2016–2021*, Senatskanzlei [online], https://www.berlin.de/rbmskzl/regierender-buergermeister/senat/koalitionsvereinbarung/ [04.05.2021]. 120.

283 B 4.

284 B 5.

285 B 6.

eventuelle Umverteilung der Kulturfinanzierung dar, zwischen der Freien Szene und den Theatern, und auch innerhalb der öffentlichen Theater: »Das Problem existiert aber auch am festen Haus selbst, was Regisseur*innen verdienen und Anfänger*innen im NV-Solo, steht in keinem Verhältnis. Man muss generell auf die Strukturen schauen und von Umverteilung sprechen.« Auch die GDBA wünscht sich in diesem Punkt mehr Aufklärung und Transparenz. Sie fordert »Mitspracherecht des Ensembles bei Intendantenwahlen« und »die Gleichstellung bei Produktionen für Freischaffende an öffentlichen Häusern, vor allem in Bezug auf Urlaub, Ausfall von Vorstellungen.«[286] Um diese Ziele zu erreichen und die Solidarität zwischen den Kultureinrichtungen herzustellen, schlägt die GDBA vor, dass die Leitungskräfte in Theatern sich vorab weiterbilden lassen sollten: »Die soziale Kompetenz fehlt sehr oft. Generell fehlt die Kompetenzbildung am Theater. Da gibt es wirklich Bedarf.«[287] Weiterhin schlägt die GDBA eine verbesserte Informationsarbeit vor, um diesen Punkt zu erfüllen: »Auch wir müssen die Leute besser informieren: Wie kann ich mich absichern? Wie kann ich meine Rechte bekommen? Welche Rechte habe ich eigentlich? Wir müssen mehr Vertragsberatung anbieten!«[288] Sie selbst gehen aber zuversichtlich in die Zukunft: »Wir bekommen jetzt eine Präsidentin in der GDBA. Da sind natürlich viele Dinge, die reformiert werden sollen, was auch nötig ist. Es ist gut, dass sich was in der GDBA bewegt.«[289]

Mit genauerem Blick auf eine der o.g. Leitlinien können, mit Einbeziehung wichtiger Player der Szene, Instrumente entwickelt werden, um das Ziel mess- und erreichbar zu machen. So sind kulturpolitische Leitlinien ein Anfang, sie müssen aber bei einer Stadt, in der die Kultur eine bedeutende Rolle spielt, in konkretere und ausführlichere Kulturkonzepte, Theaterentwicklungsplanungen o. ä. münden. »Wir brauchen mehr Kulturentwicklungspläne. Das ist momentan, wenn überhaupt, Bezirkssache.«[290] Das wünscht sich die LAG Kultur der Grünen in Berlin. Dafür war aber laut der Verwaltung im Senat Kultur und Europa keine Zeit. »Der Kulturentwicklungsplan war in dieser Legislaturperiode immer angedacht. Wir sind eine kleine Verwaltung. Deswegen wurde das nicht angegangen.«[291] Jetzt müsse man erst einmal die Wahlen im September 2021 abwarten, so die Senatsverwaltung in dem Interview (im Frühjahr 2021). Und schon wieder kommt es zu einer Verzögerung und einem Reformstau bei der Umsetzung von wichtigen Maßnahmen.

Um die Lebensbedingungen und die Zukunft von Künstler*innen zu sichern und eine Vielfalt zu garantieren, müssen konkretere Maßnahmen und Instrumente erörtert werden, damit die groben Leitlinien der Koalitionsvereinbarung erreicht und eine Form der Verbindlichkeit geschaffen wird. Über die fehlende Verbindlichkeit der Politik berichtet auch der Landesverband freie darstellende Künste Berlin e. V. (LAFT), der vor allem moniert, dass die Institutionalisierung, eine auskömmliche Finanzierung und ein Rat der freien Künste fehlen:

286 B 7.
287 Ebd.
288 Ebd.
289 Ebd.
290 B 8.
291 B 9.

> Man hat auch das Gefühl, das ist in keinster Weise institutionalisiert, es gibt keinen Kulturrat, keine Vertreter für alle freien Künste zusammen. Nur wenige Verbände haben eine Struktur. LAFT hat keinen Cent, es ist eine Projektstelle für eine Service-Leistung. Wir haben keinerlei Verbindlichkeit. Das beruht auf good will und nicht auf einer Verbindlichkeit und das fällt nicht auf, weil es ja alles so super läuft. Aber: Kulturdesinteressierte Regierung, und dann?[292]

Damit Konzepte für die Kultur in Berlin entstehen können, werden Bestandsaufnahmen der Darstellenden Künste, z.B. regelmäßige Förderberichte, benötigt. Aber auch da wünschen sich besonders die freien Künstler*innen mehr Evaluation von unabhängigen Stellen bzw. von wissenschaftlichen Beiräten.

> Wir brauchen ein besseres Berichtswesen, Förderberichte, Querschnittsziele, mehr transparente Berichte in regelmäßigen Abständen und Vereinbarungen über Ziele und dann Reports über das Erreichen im Nachhinein. Erst dann kann man gut zuarbeiten und in einen Dialog auf Augenhöhe treten. Dafür braucht es natürlich auch mehr Menschen in der Verwaltung, weil sie eine enorme Belastung haben.[293]

Eine neu eingerichtete Beratungsstelle für kulturelle Angelegenheiten in Berlin könnte dafür sorgen, dass auch die Erhebung der Gleichstellungsdaten weiter vorangetrieben wird. »Es gab in den vergangenen Jahren einige Erhebungen, das war aber sehr binär. Rassismus, Disability und queere Positionen wurden nicht wirklich mitgedacht. Es ist so wichtig, dass es Zahlen und Daten gibt.«[294] Nach den Wahlen zum Abgeordnetenhaus 2016 wurde wie im Koalitionsvertrag festgehalten im folgenden Jahr eine Beratungsstelle eingerichtet, seitdem hat hier eine Institutionalisierung stattgefunden. Die Aufgaben reichen von Fortbildungsangeboten im Bereich Antidiskriminierung, Empowerment für marginalisierte Kulturschaffende bis hin zu Handlungsempfehlungen und Beratungen im Austausch mit dem Berliner Kultursenat. Die Einführung dieser Beratungsstelle, betonen die Interviewpartner*innen, war ein wichtiger erster Schritt in die richtige Richtung. Die Mitarbeiter*innen waren zunächst zuversichtlich, wünschen sich jedoch mehr Aktion vonseiten der Kulturpolitik:

> Das Zusammenspiel mit der Kulturpolitik ist ein schleichender Prozess. Vergangenes Jahr wurde ein regelmäßiger Austausch etabliert, was gut ist, aber es sind einzelne Akteur*innen, die da engagiert sind. Wir vermissen da aber eine tatsächliche Verbindlichkeit. Wir warten bis heute darauf, dass sich die Politik stärker mit dem Kulturbereich auseinandersetzt […] Wir sind als Beratungsstelle eingerichtet worden, und werden von Verbänden, Einzelnen, Institutionen kontaktiert. Wir geben dann Aspekte weiter an den Senat, wie und ob sie da was umsetzen, liegt an ihnen.[295]

Der Senat ruhe sich auf dem Gedanken aus, nun für »diese Art von Problemen« eine Beratungsstelle eingerichtet zu haben, und verweise schnell auf diese, meinen die Interviewteilnehmer*innen. »Im Rückkehrschluss vermissen wir ein bisschen, dass die Dinge

---

292 B 10.
293 B 3.
294 B 11.
295 B 11.

dann auch umgesetzt werden, wenn wir was empfehlen.«[296] Die Beratungsstelle selbst versucht eine Transparenz und Verbindlichkeit zu schaffen und ein Monitoring an verschiedenen Stellen einzurichten. Auf der Webseite sind bereits verschiedene Publikationen veröffentlicht. Sie möchten weiterhin Diversity-Check-Umfragen durchführen mit dem Ziel, Gleichstellungsdaten im Kulturbereich zu erheben. »Wir arbeiten auch viel mit Feedback über unsere Arbeit, was gut ist. Wir bekommen auch viel Feedback über die Fördersituation, damit wir dann mit dem Senat sprechen können.«[297] Um diese Transparenz und Verbindlichkeit selbst schaffen zu können, sieht die Beratungsstelle es als hilfreich an, wenn die Kulturpolitik auf Landesebene noch mehr und konkretere Ziele verfasst. Sie möchten, dass z.B. Antidiskriminierungsmaßnahmen in die Ziele aufgenommen werden und diese letztlich auch greifen.

Das Land Berlin arbeitet an einem Konzept für die ganze Stadt – es befindet sich im Prozess der *Stadtentwicklungsplanung 2030*.[298] Für dieses Konzept wurden auf 80 Seiten die wichtigsten Themen für den Senat Berlin aufgeführt. Die Kultur- und Kreativwirtschaft wird auf drei bis vier Seiten erwähnt, allerdings auch hier mit fehlenden fachlich-qualitativen Vorschlägen für Instrumente und Maßnahmen. Dass in der Stadtentwicklung die Kultur eine der größten Rollen spielen sollte, wird durch die verschiedenen für die Studie durchgeführten Interviews deutlich. So sagt die künstlerische Leitung eines Produktionshauses in Berlin:

> Stadtentwicklung sollte nicht ohne Kultur gedacht werden. Es gibt keine Bühnen draußen, die von der Stadt kommen, die Infrastruktur ist nicht da. Wir haben keine Räume. [Wir] haben keine Probenräume. Gruppen kommen mit Förderung zu uns ans Haus und müssen sich immer selbst Probenräume suchen. Die Raumfrage ist eklatant. Kulturraum GmbH ist ein Anfang.[299]

Auch eine Politikerin der Grünen aus dem Kulturausschuss möchte Räumlichkeiten, auch im öffentlichen Raum, für Künstler*innen schaffen.

> Nach Corona müssen wir einiges verteidigen. Es kann nicht sein, dass wir in die 1990er Jahre verfallen. Frau Monika Grütters hat angekündigt, wenn die Pandemie vorbei ist, dann ist die Krise für die Kultur nicht vorbei. Kultur allgemein ist angreifbar. Wir müssen eine Resilienz entwickeln und in die Kunst investieren, um die Räume abzusichern. Deswegen sind mir die bespielbaren Plätze im Sommer so wichtig. Open-Air-Programme ziehen auch ein anderes Publikum an. Im Nachgang der Pandemie finde ich es enorm wichtig, Kultur in den öffentlichen Raum zu bringen.[300]

---

296 B 11.

297 B 11.

298 Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen (2014): *BerlinStrategie – Stadtentwicklungskonzept 2030*, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen [online], https://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/stadtentwicklungskonzept/download/strategie/BerlinStrategie_de_PDF.pdf [30.04.2021].

299 B 12; Kulturraum Berlin GmbH verbindet die Freie Szene mit der Immobilienwirtschaft, um Künstler*innen aus der Freien Szene mit mehr Räumlichkeiten, aber auch Raumkonzepten zu unterstützen.

300 B 13.

Trotz der Kritik an fehlendem Berichtswesen und Verbindlichkeiten scheint die Kulturpolitik einiges richtig zu machen, denn Berlins Kulturszene genießt allgemein einen sehr guten Ruf. Warum benötigt Berlin dann einen KEP, wenn die Kultur doch überschaubar gut funktioniert? Die Kulturpolitik verlässt sich u.a. auf die hohe Einspielquote, welche mit 23,9 % für sich spricht. Im Vergleich dazu liegt der Bundesdurchschnitt hier bei 16,48 %. Aber ist das ein ausreichender Indikator, ob eine Kulturentwicklung in einer Stadt wie Berlin funktioniert, oder hängt dies an anderen Faktoren: der demografischen Struktur der Stadt, den zahlungskräftigen und kulturaffinen Tourist*innen, den Stars auf den Bühnen? Zwar sind die Bewertungen der Kulturpolitik durch die Künstler*innen in den Interviews dieser Studie vielfach positiv ausgefallen, aber das hängt sehr oft von der Führungsebene ab. Ein Geschäftsführer oder künstlerischer Leiter eines öffentlichen Theaters mag begeistert sein, auf der anderen Seite ist die Stadtkultur in den vergangenen Jahren von schweren Leitungskrisen in den Theatern heimgesucht worden, wie die Diskriminierung im Theater an der Parkaue sowie die Machtübergriffe durch die Intendant*innen am Gorki und in der Volksbühne aufzeigen.[301] Anders sieht es in der Freien Szene aus, die um Finanzen, Informationen und Wahrnehmung kämpfen muss, die den öffentlichen Theatern ohne weiteres gewährt werden. Zwar schätzt der frisch gekürte künstlerische Leiter eines Kinder- und Jugendtheaters die Zusammenarbeit noch als positiv ein, aber bereits nach wenigen Monaten muss er den Finger in die erste Wunde legen: »Wir haben einen guten Draht zur Kulturpolitik. Ich versuche auch mit vielen Parteien im direkten Kontakt zu bleiben, nur mit der AfD nicht. Ich vermisse lediglich die schriftlichen Informationen, Berichte o. ä.«[302] Das fehlende Berichtswesen ist der Ursprung vieler Probleme. Werden Senat sowie die Abgeordneten der Parteien meist lobend hervorgehoben, wird die Verwaltung in einigen Punkten kritisch betrachtet. Während die vorige rot-rot-grüne Koalition auch viel für die Freie Kultur tue und Lederer als Verbündeter der Freien Szene gesehen wird,[303] geben die wenigsten Interviewpartner*innen positive Rückmeldungen zur Kulturverwaltung. Auch die oben genannte Politikerin aus dem Kulturausschuss bewertet die Zusammenarbeit mit anderen Organisationen gut und sieht nur die personelle Zusammenarbeit mit der Verwaltung als sehr schwierig an:

> Das Zusammenspiel mit den einzelnen Organisationen haben wir, glaube ich, sehr gut geregelt. In jedem Kulturausschuss haben wir einen aktuellen Punkt. Wir laden uns Gäste ein, wie z.B. LAFT, Tanzbüro, bildende Künste usw. Das ist eine gute Möglichkeit, in Gesprächen zu bleiben, die Situation anzuschauen. Wie gesagt, schwierig ist die Verwaltung. Berlin hat nicht die modernste Verwaltung.[304]Sie selbst ist Mitglied der Grünen und befürwortet den partizipativen Ansatz. Die Politikerin möchte Kulturpolitik auf Augenhöhe machen. Das würde aber mit dieser Verwaltung nicht gelingen.

Ein Beispiel für die Berliner Kulturpolitik ist der Runde Tisch, der als partizipatives Instrument für die Entwicklung des Freien Tanzes etabliert wurde. Die im Abschlussbe-

301 Siehe die diversen Vorfälle vor allem des Jahres 2021, in verschiedenen Medien besprochen.

302 B 15.

303 B 16.

304 B 13.

richt vorgeschlagenen konkreten Maßnahmen haben sich teilweise sogar im Haushalt widergespiegelt. Aber auch hier lief die Zusammenarbeit mit der Verwaltung sehr zäh. Die Politikerin merkte an, dass sich die Verwaltung mit einem partizipativen Ansatz schwertue. In diesen partizipativen Ansatz fällt auch das Monitoring solcher neuen Instrumente:

> Mit dem Monitoring bei der Umsetzung der Aufgaben treffen Sie einen wunden Punkt. Die Umsetzung solcher partizipativen Projekte und das Monitoring ist reines Verwaltungshandeln, da ist sowas nicht vorgesehen, das müssen wir politisch quasi überwachen, […], es muss regelmäßig darüber berichtet werden. […] zeigt, dass dies ein struktureller Prozess, ein mehrjähriges Projekt ist. Dafür soll ein Konzept erstellt werden und wir müssen immer schauen, dass es zwischendurch nicht abbricht. Eigentlich müssten wir auch im Haushalt dafür Sorge tragen, dass das Konzept kontinuierlich ist, weil wir uns in der Kultur nicht erlauben können, dass wir Geld in den Sand setzen. Wir müssten eigentlich Beiräte einrichten, die das begleiten, und die Verwaltung stellt sich da noch quer.[305]

Auch wenn es um die Kulturentwicklungskonzepte geht, sieht die Politikerin die Probleme hauptsächlich bei der Verwaltung:

> Wir Grünen führen die Kulturplanung immer an, halten das für unabdingbar, vor allem als Kulturhauptstadt. Aber die Verwaltung hat keinerlei Konzept. Die Stadt hat nicht mal ein Leitbild. Das halte ich für ein großes Problem. Die Kulturverwaltung sagt, das sei eine umfangreiche und vielfältige Aufgabe. Wir hoffen, dass wir da auch mitentscheiden können. Ich bin eine große Verfechterin der Kulturentwicklungsplanungen.[306]

Allgemein werden die Grünen in den einzelnen Künstler*inneninterviews durchweg positiv hervorgehoben. Auch die LAG Kultur der Grünen wird als Ansprechpartnerin wahrgenommen. Sie selbst sagt, dass Künstler*innen aus verschiedenen Sparten regelmäßig an deren Treffen teilnehmen würden. Es kämen viele neue freischaffende Künstler*innen, die die kulturpolitischen Aspekte bereichern und die sie mit in die Fraktion einbringen können. Einer der wichtigsten Punkte für die LAG ist schließlich die Stärkung der Freien Szene:

> Die Grünen setzen sich sehr für die Freie Szene ein, besonders für das Beschaffen von Räumlichkeiten. Da schärfen wir auch mit. In der Stadtentwicklung muss Kultur als übergeordnetes Grundthema her.[307]

Aber nicht nur die Grünen sehen Verbesserungsbedarf bei der Verwaltung. Auch LAFT sagt, dass die Kulturverwaltung Personal benötigt für die vielen neuen Aufgaben, die schon längst anstehen würden. Ebenso sehen es die freien Künstler*innen, welche die Wichtigkeit von mehr und qualifizierterem Personal in der Verwaltung betonen: »Denn

305 B 13.
306 B 13.
307 B 8.

mehr Personal bedeutet bessere Juryentscheidungen.«[308] Eine freie Künstlerin fragt sich, ob die Auswahl der Jurymitglieder nicht noch besser sein könnte, wenn die Jurys personell aufgestockt werden würden. Sie würde sich wünschen, dass die Verwaltung und die Jurys personell und finanziell besser aufgestellt werden, um bessere und treffendere Entscheidungen zu fällen.[309] Generell schlagen die Interviewpartner*innen aus der Freien Szene vor, die Juryvorgänge aus anderen Branchen und Ländern anzuschauen. Ein Vorschlag besteht darin, z.B. eine Stelle als Förderreferent*in einzuführen. Sie würde sich mit Anträgen beschäftigen, sich mit den Künstler*innen treffen, an dem Antrag arbeiten, das Projekt unterstützen und durchsetzen.

Außerdem wurden weitere Instrumente für die Verwaltung vorgeschlagen, wie z.B. die Erstellung einer digitalen Datenbank, in der man die Portfolios der Künstler*innen oder der freien Gruppen hinterlegen kann. Dies könnte sehr hilfreich sein für die Künstler*innen, die sich wiederholt bewerben, denn die Organisations- und Verwaltungsarbeit bei den Projektanträgen ist für alle Seiten immens. »Wir brauchen ein Vereinfachungssystem! Ständig diese PDFs erstellen, das ist doch Wahnsinn und so ineffektiv. Auf einer Datenbank bei der Verwaltung könnte ich dann mein Profil updaten, dafür bin ich zuständig und die Verwaltung hat dann Zugriff darauf.«[310] Es fehlt folglich vor allem an einer offenen, flexiblen und regelmäßigen Kommunikation zwischen den Künstler*innen und der Verwaltung. Durch die hohe Dichte und Qualität der Künstler*innen in Berlin kommen viele Forderungen und Wünsche zusammen. Mithilfe von Instrumenten wie Kulturanalysen, Konzepten und KEP kann eine Verbindlichkeit und höhere Wertschätzung gegenüber den Künstler*innen entstehen. Dafür benötigt die Verwaltung ein sehr gut aufgestelltes, offenes und modernes Team.

5.3 Besonderheiten der Freien Szene

Förderproblematik und Lösungsvorschläge

Die über 300 freien Theatergruppen und Künstler*innen bilden einen wesentlichen Teil der Theaterszene in Berlin, die sie ästhetisch mitprägen. Die Freie Szene in Berlin wird unterstützt vom LAFT, der »die Interessen der professionellen freien darstellenden Kunstschaffenden Berlins gegenüber Öffentlichkeit und Politik« vertritt.[311] Da die Kulturförderung des Landes der Freien Szene weniger als 20 % der gesamten Kulturausgaben zur Verfügung stellt, bemüht sich der LAFT um eine kontinuierliche Lobbyarbeit, damit das Ungleichgewicht der Berliner Kulturförderung zugunsten der Freien Szene verschoben wird. Die folgenden im Jahr 2009 verfassten Ziele gelten laut LAFT auch jetzt noch für die Arbeit des Landesverbands:[312]

- Schaffung einer Grundlage für solidarische Formen der Vernetzung

308 B 17.
309 B 2.
310 B 17.
311 Der LAFT Berlin (o. D.): LAFT Berlin [online], https://www.laft-berlin.de/laft-berlin/ [30.04.2021].
312 B 10.

- Stärkere Vernetzung der verschiedenen künstlerischen Sparten und ihrer gesellschaftspolitischen Interessenverbände
- Lobbyarbeit für eine breitere öffentliche und politische Wahrnehmung
- Engagement für Strukturveränderung
- Regelmäßiger Erfahrungsaustausch mit den kulturpolitischen Akteur*innen
- Etaterhöhung für die Freien Darstellenden Künste
- Innovative Veränderungen der wirtschaftlichen und sozialpolitischen Rahmenbedingungen für freie Kreativ- und Wissensarbeiter*innen

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich Berlin zu einer Stadt der freien Künstler*innen entwickelt. Auf diese Entwicklung muss seitens der Kulturpolitik besser reagiert werden. Allerdings wird die Förderung der freien Künstler*innen in erster Linie im Projektbereich verortet und deswegen häufig direkt aus der langfristigen, institutionellen Förderung ausgeschlossen. Aufgelistet sind in dieser Übersicht die elementaren Förderprogramme des Landes Berlin.

Tabelle 18: Förderprogramme und -ergebnisse

	Einstiegsförderung	**Einzelprojektförderung**	**Basisförderung**	**Förderung für Produktionsorte**	**Konzeptförderung**
Fördersumme	Max. 15.000 €	Individuell: 2022: zwischen 15.000 € und 70.000 €	Individuell: 2021: zwischen 31.000 € und 200.000 € p. a.	Individuell: 2022: zwischen 30.000 € und 90.000 € p. a.	Individuell: zwischen 90.000 € und 280.000 € p. a.
Dauer	Einmalig	Einmaliges künstlerisches Vorhaben	2 Jahre	1 oder 2 Jahre	4 Jahre
Etat	118.390 €	1.162.830 €	1.468.000 €	243.382 €	2.680.000 €

Da keine Landeskulturplanung, kein Kulturentwicklungskonzept oder Ähnliches in Berlin vorhanden sind, fehlen die Motivation, der Wille und die Verbindlichkeit, auf die stattfindenden Veränderungen in der Freien Szene einzugehen und die bestehenden und überholten Förderinstrumente anzupassen, weiterzuentwickeln und zu reformieren. »Freie Gruppen werden finanziert und nicht gefördert«[313]. Das sei der erste Gedankenfehler im deutschen Kulturfördersystem.[314] Diese Problematik der Projektförderung wird besonders deutlich am Beispiel einer erfolgreichen und bereits länger bestehenden freien Performancegruppe in Berlin. Laut dieser Gruppe nahmen die Schwierigkeiten der Förderstrukturen 2019 noch einmal deutlich zu, als von der Senatsverwaltung eine Änderung im Fördersystem vorgenommen wurde. Für freie

313 B 12.

314 Ebd.

Gruppen ist eine neue vierjährige Projektförderung entstanden, anstatt der vierjährigen institutionellen Förderung. Diese vierjährige Förderung nennt sich »Konzeptförderung in Berlin« (siehe Übersicht 3). Produktionshäuser oder freie Theaterhäuser bekommen allerdings weiterhin auch die institutionelle Förderung. Die vierjährige Konzeptförderung im Rahmen der Projektförderung geht in den Jahren 2020 bis 2023 an folgende Gruppen (alle Beträge in €):

Tabelle 19

	2020	2021	2022	2023
andcompany&Co.	180.000	180.000	180.000	180.000
Company Christoph Winkler	170.000	170.000	170.000	170.000
Das Helmi GbR	130.000	130.000	130.000	130.000
Eszter Salamon/Botschaft Gbr	120.000	120.000	120.000	120.000
laborgras GbR	120.000	120.000	120.000	120.000
machina eX	100.000	90.000	90.000	90.000
Novoflot GbR	280.000	280.000	280.000	280.000
Schad, Isabelle	90.000	90.000	90.000	90.000
Showcase Beat Le Mot	150.000	150.000	150.000	150.000
WILHELM GROENER	90.000	100.000	90.000	90.000
Gob Squad	235.000	235.000	235.000	235.000
Nico and the Navigators	500.000	500.000	500.000	500.000
Rimini Protokoll	270.000	270.000	270.000	270.000
She She Pop	245.000	245.000	245.000	245.000
Gesamt:	2.680.000	2.680.000	2.670.000	2.670.000

Quelle: Projektförderung Darstellende Künste und Tanz 2020-2023

Die o.g. renommierte Performancegruppe, um bei diesem Beispiel zu bleiben, ist seit Kurzem – statt weiterhin in der institutionellen Förderung – in der Projektförderung dabei, ohne dass nachvollziehbar war, warum. Die Rückstufung wurde erklärungslos von der Senatsverwaltung geliefert. »Das ist ein Skandal. Berlin ist da ein historischer Fehler passiert.«[315] Durch die frühere institutionelle Förderung hatte die Gruppe Vorteile z.B. in der Sichtbarkeit. Im Abgeordnetenhaus sei sie in Berichten neben dem Deutschen

315 B 6.

Theater und der Volksbühne aufgetaucht. Sie haben durch ihre institutionelle Förderung unter anderem erfahren, wie viel Gehalt Mitarbeitende außerhalb der Freien Szene verdienen, und konnten einen riesigen Unterschied feststellen. Die vierjährige Projektförderung, die sie jetzt bekommen, sei nicht angemessen:

> Für Gruppen, die lange bestehen und wie Betriebe funktionieren, kannst du nicht sagen: Ihr seid einfach ein Projekt und nach vier Jahren fällst du dann wieder heraus. Wir sind dadurch viel weniger flexibel, wir denken in Projektgeldern, du bist bevormundet und nach vier Jahren ist dann das Projekt beendet. Und dann musst du Fragen beantworten, wie z.B.: Wie würden Sie denn den Erfolg Ihres Projektes beschreiben? Und damit meinen sie [die Performancegruppe]![316]

Mit der vierjährigen Förderung könne die Gruppe nicht die Projekte bezahlen, obwohl es Projektförderung heiße. Pro Projekt stellen sie nun extra Anträge. Die Förderung sollte aber ursprünglich die Kosten ihrer Arbeit abdecken. So steht es auch in den Fördergrundsätzen: »Als Projekt gilt in der Regel die Produktion, Planung und Durchführung von einzelnen Veranstaltungen oder Veranstaltungskomplexen, z.B. Ausstellungen, Aufführungen, Symposien.«[317] Die Förderung der Performancegruppe deckt allerdings nur etwa 45 % des Bedarfs. Sie bräuchte also mehr als das Doppelte an Fördermitteln. Die vierjährige Projektförderung nutzt die Gruppe, um die strukturellen Kosten abzudecken – künstlerische Projekte sind damit nicht gefördert:

> Wir bewerben uns also darum, dass wir diese vierjährige Konzeptförderung bekommen, um uns dann für jedes einzelne Projekt noch einmal jeder Jury vorzustellen. Beteiligte [der freien Gruppe] wissen von Jahr zu Jahr nicht, wovon sie leben. Mit dem Hauptstadtkulturfonds, der Bundeskulturstiftung, der Landes- und Bundesförderung gibt es einige Möglichkeiten der Förderung, allerdings kommen wir da ganz neuen, freien Gruppen in die Quere.[318]

Durch die Konzeptförderung als Projektförderung hat die o.g. Gruppe, stellvertretend für viele der ersten renommierten freien Gruppen, also ein weiteres Dilemma. Sie treten in Konkurrenz mit Einsteiger*innen in der Einzelförderung. Der Gruppe ist bewusst, dass sie sich durch die Konzeptförderung im Vergleich zu den Einsteiger*innen in einer viel besseren Position befindet, weil sie eben verhältnismäßig gut gefördert wird. »Konzeptförderung ist ja eigentlich die größtmögliche Förderung, wir beantragen dann aber noch die Einzelförderung. Das problematische daran ist, dass das für uns wahnsinnig viel Arbeit generiert, die auch wieder bezahlt werden muss.« Und Gruppen der inzwischen Mittfünfziger müssten eben auch auf die Altersrente schauen. Die Mittel reichen, auch in Bezug auf die Rente oder Krankenversicherung, gar nicht aus. Die älteren Künstler*innen leiden unter der Krise am meisten:

> Wenn wir unsere Rentenbescheide anschauen, ist das ein Armutszeugnis. Danach wird gar nicht geschaut oder die Honoraruntergrenze wird nicht eingehalten. Auch die Ab-

316 B 6.

317 Projektförderung Darstellende Künste und Tanz 2020–2023.

318 B 6.

> sicherung von Krankheit wird gar nicht mitbedacht. Wir kommen eigentlich nur so gut aus, weil wir eine Solidargemeinschaft sind. Es liegt nicht an der Förderung, sondern an unserer Struktur. Wir versuchen innerhalb unserer Gruppe eine Form von Solidarität zu schaffen. Wir blicken mit Sorge in die Zukunft, was da so kommt. Einige von uns kriegen Rentenbescheinigungen mit 600 bis 700 Euro. Wie gehen wir damit um?[319]

Eine weitere freie Performancegruppe aus Berlin beklagt die gleichen Probleme: »Vom Status her kommen wir vom projektbasierten Arbeiten. Aber wir haben uns zu einer Institution hin entwickelt. Auch die Biografien der Künstler*innen sprechen dafür.« Die Gruppe macht sich ebenfalls Sorgen um Sabbatzeiten und die Alterspension. »Was ist, wenn wir mal eine Auszeit brauchen? Wir wünschen uns da andere Fördermaßnahmen.«[320] Auch sie waren zunächst seit 2015 in der Konzeptförderung, die als institutionelle Förderung durchgeführt wurde. Durch die angesprochene Änderung der Verwaltungsrichtlinien landen sie jetzt ebenfalls wieder in der Projektförderung: »Projektförderung – sie kriegt man oder nicht und wir konkurrieren da wieder mit Einsteiger*innen.«[321] Die Verwaltung entscheidet wieder alle vier Jahre, wer die Förderung bekommt und wer nicht, indem sie Jurys einberuft. Diese Performancegruppe würde sich wünschen, dass es die Option der institutionellen Förderung weiterhin gibt. Denn:

> Das Geld reicht nicht für Projekte. Die Förderung ist für die Basisarbeit, doch es reicht selbst dafür nicht. Touringgelder kommen da noch für die Basisarbeit dazu. Für die neuen Projekte müssen wir nochmal eine Runde durch die Projektförderanträge – und wenn wir das nicht bekommen, dann haben wir nur die finanzielle Unterstützung für die Basisarbeit. Wir können unsere Gruppe aber nicht mit neuen Projekten arbeiten lassen und dann haben wir nichts zum Touren, wir könnten schnell leerlaufen.[322]

Für ihren Haushalt heißt das also: 33 % deckt die Konzeptförderung, 33 % oder mehr deckt das Touring und 33 % werden von Projektförderungen und Koproduktionsgeldern übernommen. Sie würden gerne mehr EU-Gelder beantragen und erhalten, nur stellt sich auch hier die Frage nach der Nachhaltigkeit: »Muss ich jetzt wirklich für drei Vorstellungen dahinfliegen? Aber Touring ist auch Einkommen und es wird immer härter, mit dem Alter das Touring aufrechtzuerhalten.«

Die Konzeptförderung muss schlussendlich erhöht werden, damit die lang existierenden Gruppen finanziell abgesichert arbeiten können. Eine Forderung der AG Konzeptförderung ist deshalb unter anderem, dass altersgerecht und erfahrungsgerecht gezahlt werden kann. Zudem müssen die Gagen endlich vergleichbar sein mit den Gehältern im TVöD in Einstufungen vergleichbarer Qualifizierung und Anciennität. Eine Performerin der freien Gruppe sagt dazu:

> Ich wäre eigentlich E13 TVöD. Wenn ich jetzt meine Aufgaben berücksichtige, wie viel Budget ich verwalte, mit wie vielen Personen ich arbeite, wie lange ich das schon mache, müsste ich in Stufe 5 eingruppiert werden. Niemand von uns wird auf diesem Le-

319 B 6.
320 B 5.
321 B 5.
322 B 5.

vel bezahlt. Wir sind weit davon entfernt. Die Forderung ist also, die Bezahlung auf ein vergleichbares Level wie TVöD anzuheben und so eine Vergleichbarkeit zu schaffen.[323]

Nicht nur die freien Gruppen ohne Haus, auch die Produktionshäuser schätzen sich zwar glücklich, die institutionelle Förderung zu bekommen, haben aber auch Probleme mit der Konzeptförderung. Die Intendantin eines großen Produktionshauses in Berlin äußert sich zunächst positiv:

> Wir haben das theoretische Glück gehabt, dass wir es letztes Jahr von der Basisförderung in die Konzeptförderung geschafft haben. Das hat uns ermöglicht, unter besseren Bedingungen zu arbeiten und Honorarmitarbeiter*innen nicht nur knapp über der Schamgrenze zu bezahlen.[324]

Sie führt weiter aus, dass sie jedoch immer Drittmittel dazu beantragen müssten, da das Geld für die Menge des Programms nicht reiche. »Die Mittel vom Land sind für unsere Infrastruktur und für einen Teil des Programms. Ich habe hart dafür gearbeitet, dass wir für die Zukunft strukturell besser dastehen. Wir bekommen ca. 8,6 Mio. € vom Land Berlin und dazu ca. 13 Mio. € Projektmittel.«[325] Für die Intendantin ist die Projektförderung generell der falsche Weg. Man müsse aber mehr Leute für vier Jahre bezahlen, damit sie wirklich arbeiten können. Auch sie plädiert deshalb für die institutionelle Förderung. Was solle man denn mit 40.000 € in der Basisförderung erreichen? Die Beiträge seien viel zu klein.

> *She She Pop* bekommt z.B. 300.000 € in der Konzeptförderung. Das reicht nicht. Die Förderung ist zu kleinteilig gedacht. Es müssten dann weniger Künstler*innen gefördert werden. So können diejenigen, die die Förderung bekommen, ordentlich bezahlt werden. Das ist zwar ein Tabu, aber das muss man doch umverteilen. Für die Freie Szene ist eine strukturelle Förderung total wichtig. Sogar *Gob Squad* hat Existenzsorgen. Wie sollst du da kreativ arbeiten? Mehr Geld, weniger Künstler*innen.[326]

Ein weiteres Thema betrifft die Nachhaltigkeit der Produktionszyklen. Die Freie Szene erarbeite oft Produktionen mit nur vier Vorstellungen, um den Produktionstakt hochzuhalten, weil nur auf diesem Wege ausreichend Projektmittel fließen, die das Leben sichern. Man könne aber gerade mit mehr Vorstellungen ein viel breiteres Publikum erreichen:

> Zu unseren Vorstellungen sind viele Freunde gekommen und erst nach den ersten Vorstellungen kommt irgendwann anderes Publikum. Wenn wir weniger produzieren müssten, dann können wir weniger, aber vielleicht länger spielen. Da entwickelt man eine andere Verbindung zum Publikum. Klar, man hat vielleicht nicht die Spannung und man fragt sich, wo kommt die Innovation her? Das müsste man alles einmal ausprobieren. Wir könnten dafür noch eine Bühne dazu bekommen und anders spielen.[327]

323 B 5.
324 B 1.
325 B 1.
326 B 1.
327 B 1.

Auch freie Künstler*innen, die keine Konzeptförderung erhalten, beklagen die Projektförderung. Die Förderung sei produktorientiert und die Arbeit würde nicht entlohnt, vor allem nicht die Arbeit für die Antragstellung der Projektförderung. »Diese ganze Vorarbeit! Da habe ich Vollzeit, zwei Monate, vorzuarbeiten. Finanzpläne erstellen, Technik Rider vorbereiten usw. Das ist richtig viel unbezahlte Arbeit«, meint eine freischaffende Performerin.[328] Da lohne sich der Aufwand für den Betrag manchmal nicht mehr. Trotzdem bleibe durch die projektbezogene Förderung ein ständiger Produktionsdruck bestehen.

In den Interviews mit der Freien Szene wurde besonders der Wunsch nach mehr Stipendienprogrammen als Alternative zur Projektförderung deutlich. Diese seien einfach zu beantragen und viel nachhaltiger. Die Kulturverwaltung des Landes Berlin meint jedoch, dass Stipendien eher auf kommunaler Ebene verankert sind.[329] Positiv herauszustellen ist jedoch, dass 2020 ein Stipendienprogramm mit 18 Mio. € vom Senat für Kultur und Europa beschlossen wurde. 2.000 Stipendien mit bis zu 9.000 € monatlich konnten angefragt werden. In den Interviews wurden diese Stipendien von Freischaffenden begrüßt. Sie wünschen sich auch nach der Pandemie ein weiterführendes Programm.

Vernetzung von öffentlichen Einrichtungen und der Freien Szene

»Die ewige Dichotomie: Freie Szene und Stadttheater«, so beschreibt ein Künstler einer Performancegruppe, die von den Kooperationen mit Stadttheatern lebt, dieses Verhältnis.[330] »Das Problem ist nur, das Stadttheater ist vor 40 Jahren stehengeblieben. Das Ensemble Netzwerk ist die Zukunft. Die Stadttheater sind wie Steinkirchen.«[331] Durch den großen Unterschied zwischen der Freien Szene und den öffentlichen Theatern wird die Zusammenarbeit als sinnvoll, aber auch als eine Herausforderung gesehen.

> Staatliche Häuser haben entdeckt, dass da ein interessanter Prozess ist. Die wenigsten freien Gruppen lehnen es ab, weil sie Geld bekommen. Aber das Haus ist dann oft der Produzent der Freien Gruppe und versucht, alles an Geld behalten zu wollen. Freie Gruppen sind an Unterfinanzierung, nicht aber an Fremdbestimmung gewöhnt. Die Kulturpolitik wünscht sich die Zusammenarbeit sehr, dann braucht sie nicht mehr Geld für das freie Produzieren aufbringen. Da steckt Potenzial drin.[332]

Allerdings kenne sich die Kulturpolitik für diesen Prozess der Zusammenarbeit viel zu wenig mit der Freien Szene aus. »Doppelpass hat erst einmal schon als Entwicklungshilfe funktioniert. […] Die Staatsministerin Grütters hält eine Rede im HAU [Hebbel am Ufer – Produktionshaus]. Die ist die höchste Instanz, was die Kulturpolitik betrifft, und sie hat keine Ahnung, was die Freie Szene macht.«[333] Laut der Webseite der Kulturstiftung des Bundes (KSB) werden vom Fonds Doppelpass Kooperationen zwischen der Freien Szene

328 B 17.
329 B 9.
330 B 18.
331 Ebd.
332 B 10.
333 B 18.

und öffentlichen Theatern über zwei Jahre gefördert.[334] Wenn also die Kulturpolitik die Strukturen und die Vielfalt der Freien Szene erkennt und versteht, kann die Zusammenarbeit von Freier Szene und öffentlichen Theatern von kulturpolitischer Seite viel stärker unterstützt und gefördert werden. Doppelpass kann als Zugpferd gesehen werden: »Das Stadttheater kann von der Freien Szene lernen, und wenn die Freie Szene Zugriff auf die Apparate und die Möglichkeiten der öffentlichen Theater (Räumlichkeiten, Technik usw.) hat, können ganz andere Dinge entstehen.«[335] Sobald von der Kulturpolitik der Doppelpass ausgeweitet wird und die Theater zu einer stärkeren Zusammenarbeit mit der Freien Szene bewegt werden, entsteht automatisch eine Öffnung der Theater. »Stadttheater müssen sich mit den Verträgen in der Freien Szene auseinandersetzen. Sie müssen sich damit beschäftigen, wie die Freie Szene arbeitet. Das ist immer noch selten.«[336] Nicht nur freie Gruppen und Künstler*innen wünschen sich mehr Vernetzungen, auch ein freies Theater in Berlin würde gerne von mehr Kooperationen profitieren:

> Die Freie Szene ist am offensten. Wir haben da ganz viele Kooperationen, die sind offen für alles. Wir haben auch mal Kooperationen mit größeren Theatern, das läuft dann aber eher so ab, dass Teile des Ensembles in größeren Theatern mitspielen. Aber da würde mehr gehen.[337]

Kooperationen können besonders in Zeiten der Krise der Freien Szene zugutekommen. Die o.g. Politikerin der Grünen aus dem Kulturausschuss möchte diese Zusammenarbeit unterstützen:

> Institutionen müssen sich jetzt solidarisch zeigen und mit den freien Gruppen und den Solo-Selbständigen Auftrittsmöglichkeiten schaffen, das wünschen wir uns sehr. Das wäre eine gute Möglichkeit. Wie z.B. das Konzerthaus. Das Haus stellt seine Räumlichkeiten für freie Gruppen zur Verfügung, eine Jury sucht dafür Gruppen und Einzelkünstler*innen aus und das Konzerthaus leistet den Beitrag der Technik und Räume und die Einnahmen bleiben bei den freien Künstler*innen.[338]

Denn gerade die öffentlichen Theater können durch ihre institutionelle Förderung auch Krisenzeiten gut und bequem überbrücken, wie der Geschäftsführer der Stiftung Oper stolz bestätigt:

> Das Land fördert uns mit 165 Mio. €, und der Bund mit zehn Mio. €. Die kommen bei der Stiftung an. Wir sind ausreichend finanziert. Das Problem besteht jetzt nur in den Einbußen der Einnahmen, eigentlich 58 Mio. €, aber das Geld erhalten wir über das Instrument Kurzarbeit. Also wie gesagt, wir haben keine finanziellen Probleme. Keiner muss sich Sorgen um seinen Arbeitsplatz machen.[339]

---

334 KSB (2021): Kulturstiftung des Bundes. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html [20.05.2021].

335 B 18.

336 B 4.

337 B 16.

338 B 13.

339 B 14.

5.4 Exkurs: Die Landschaft der Darstellenden Künste des Bundeslandes Brandenburg

Das Land Brandenburg muss mit der Hälfte des Berliner Haushalts auskommen. So stehen dem Nachbarbundesland rund 15 Mrd. €. im Jahr 2021 zur Verfügung.[340] Auch die öffentlichen Ausgaben für Kultur liegen mit 100,98 € pro Einwohner*in deutlich unter dem Bundesdurchschnitt (138,21 €). Trotz dieser niedrigen Werte hat sich besonders die freie Theaterszene in Brandenburg in den letzten Jahren gut entwickelt. So haben die freien Theater laut Landesverband 2019 ein Drittel aller Zuschauer*innen im Bereich der Darstellenden Künste erreicht.[341] Für 2021 konnte sich die Freie Szene deshalb 1,5 Mio. € an finanzieller Förderung sichern. Allerdings steht die Kulturpolitik, ähnlich wie in Berlin, in der Kritik, die Freie Szene immer nur jährlich befristet zu unterstützen.

2012 hat sich die Kulturpolitik intensiv mit der Kulturförderung auseinandergesetzt und eine kulturpolitische Strategie für das Bundesland entwickelt und 2020 in einem Bericht publiziert. So zeigt der Bericht, dass 2019 der Etat des Kulturressorts erstmals 168,8 Mio. € betrug.[342] 2019 konnte das Kulturministerium erstmals eine langfristige Sicherung der Theater- und Orchesterlandschaft erreichen und auch der Finanzierungsanteil an den Institutionen konnte erheblich erhöht werden. Aus dem Bericht wird deutlich, dass sich die Kulturpolitik das Umdenken und Umstrukturieren der Fördersystematik als Ziel gesetzt hat.

Aus der kulturpolitischen Strategie und aus dem Entwicklungsbericht spiegelt sich ein großes Interesse der Politik Brandenburgs an seiner Kultur wider. Allerdings erhält die Freie Szene in diesen Berichten zu wenig Aufmerksamkeit. Es wäre deshalb wichtig, gemeinsam mit den Künstler*innen und mit dem Landesverband der Freien ein tragfähiges und zukunftsorientiertes Kulturentwicklungskonzept für die nächsten Jahre zu gestalten. Der Landesverband der Freien Szene genießt laut Geschäftsführung einen hohen Stellenwert in der Kulturpolitik und wurde bereits in Koalitionsverträgen in Brandenburg erwähnt.[343] Im Jahr 2013 wurden die Fördergrundsätze verfasst und seither wurde die Fördersumme für die Freie Szene in Brandenburg erhöht. Für das Jahr 2021 stellte das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur unter Manja Schüle (SPD) 1,5 Mio. € zur Verfügung. Mit dem Ministerium, den Politiker*innen und der Verwaltung herrschen ein Austausch und ein Diskurs auf Augenhöhe. »Wir erleben keine Form von Ablehnung der Kommunikation. Wir arbeiten mit einer belastbaren Kulturpolitik und Verwaltung.«[344] Das strategische und kontinuierliche Arbeiten habe den Landesverband zu einem gleichberechtigten Partner gemacht.

---

340 Büchner, Gerold (2020): *Landtag verabschiedet Brandenburger Haushalt für 2021*, Landtag Brandenburg [online], https://www.landtag.brandenburg.de/de/aktuelles/aktuelle_meldungen/landtag_verabschiedet_brandenburger_haushalt_fuer_2021_(17.12.2020)/979790 [06.06.2021].

341 B 19.

342 Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur (2019): *Brandenburg. Das Kulturland. Entwicklung 2014–2019*, Land Brandenburg [online], https://mwfk.brandenburg.de/sixcms/media.php/9/Kulturbericht.pdf [08.06.2021]. 8.

343 B 19.

344 B 19.

> Wir befinden uns in der Auseinandersetzung mit der Kulturpolitik und der Verwaltung nicht mehr in einer Anfangssituation. Wir sind nicht mehr wegzudenken und fordern immer, dass die Freien Theater bessergestellt werden, was auch im letzten Koalitionsvertrag steht. Wir fordern eine Institutionalisierung. Theater, die seit zehn, 20, 30 Jahren existieren, müssen aus der Projektförderung heraus. Diese Verstetigung von Förderung ist ein wesentlicher Teil unserer Arbeit.[345]

Die Forderung hier, wie in Berlin, lautet, dass langfristig arbeitende Theater einen anderen Status erhalten sollen und bei Antragssituationen nicht wie Neustarter behandelt werden. Eine institutionelle Förderung muss von der Kulturpolitik ins Leben gerufen werden, denn bei der Projektförderung sind die finanziellen Beträge für die Arbeit der freien Theater und die Bezahlung der Künstler*innen nicht angemessen. »Die Förderung muss so hoch sein, dass während der Durchführung die Beteiligten ihren kompletten Lebensunterhalt von diesem Projekt bestreiten können. Selbst die Mindesthonoraruntergrenze wird nicht eingehalten.«[346]

Wenn es um Zukunftsfragen geht, begleite die Kulturpolitik und Verwaltung den Landesverband allerdings überhaupt nicht.[347] Mit nur 1,5 Mio. € könne die Freie Szene in Zukunft nicht arbeiten. Im Landesvergleich erhalten sie nur 5 % der Landestheaterförderung, trotz eines Drittels der erreichten Zuschauer*innen und trotz der Bespielung in Regionen, in die ein Stadt- oder Staatstheater nicht geht.[348] In Zukunft fordert der Landesverband deshalb 10 % der Theaterförderung, was angesichts der großen Leistungen eher noch bescheiden erscheint, dennoch ein riesiger Schritt in die richtige Richtung wäre. Der Landesverband hofft jetzt auf die neue Ministerin Manja Schüle, die dem Landesverband sehr gewogen sei. Positiv hervorzuheben bei den Zukunftsplänen für die Politik ist die NEUSTART-KULTUR-Förderung. Durch dieses Förderprogramm kann der Landesverband gezielt an die Landkreise herantreten, Ansprechpartner*innen vor Ort suchen und Theaterspielorte gestalten. Der Landesverband fordere dann die Mitglieder, die auf Tournee gehen, auf, sich mit diesen Orten auseinandersetzen. »Wir wollen drei Akteursgruppen zusammenbringen: die verantwortlichen Kulturpolitiker*innen in den Landkreisen, die bisher existierenden und neu zu entdeckenden Orte in den Landkreisen und die tournee- und gastspielbereiten Theaterschaffenden.«[349]

Auch ein Stadttheater im Bundesland Brandenburg betont die sehr gute und enge Zusammenarbeit mit der Kulturpolitik.[350] Die Ministerin wird hier ebenso positiv hervorgehoben. Sie unterstütze die Theater, lädt zu Telefonkonferenzen ein und informiere alle Beteiligten transparent. In Zukunft soll die Zusammenarbeit ausgeweitet werden. Dazu werden regelmäßig Fortbildungen und Workshops angeboten, in denen die Prozesse evaluiert werden. Das Stadttheater und die Vertreter*innen der Kulturpolitik stellen dabei Thesen für die Stadtgestaltung auf und formulieren Fragen zur Sichtbarkeit

345 B 19.
346 B 19.
347 B 19.
348 Ebd.
349 B 19.
350 B 20.

und Relevanz des Theaters. Dabei achten sowohl die Kulturpolitik als auch das o.g. Stadttheater darauf, solidarisch vorzugehen und nicht die Freie Szene gegen die Hochkultur auszuspielen, so die Geschäftsführung des Theaters.[351] Auch die Kulturverwaltung möchte in Zukunft eine stärkere Vernetzung von Politik, öffentlichen Einrichtungen und der Freien Szene erreichen. Um eine Strategie zu erstellen, könne man die verschiedenen Stellschrauben der Politik nutzen, so ein Referatsleiter.[352] Mithilfe der vielen Verbände möchte die Verwaltung weiterhin intensive Kulturentwicklungsgespräche führen, um erst einmal eine realistische Bestandsaufnahme zu erreichen und von da an Konzepte zu entwickeln. Dafür gäbe es auch verschiedene Arbeitskreise von der kommunalen Kulturverwaltung bis hin zu regionalen Kulturkonferenzen. Die Landeskulturverwaltung habe mit der kommunalen Kulturverwaltung eine sehr dichte Vernetzung.[353] Jetzt benötigt die Kulturpolitik nur ein strategisches Konzept, um diese Informationen innovativ zusammenzuführen, für die Entwicklung einer zukunftsfähigen und nachhaltigeren Theaterlandschaft. Die Erwartungshaltung an die neue Ministerin ist groß.

5.5 Warum gibt es keine Landeskulturplanung in Berlin?

Warum gibt es keine Landeskulturplanung in Berlin? Die Kulturpolitik sieht die Kulturlandschaft in Berlin offensichtlich als Selbstläufer. Berlin als international renommierte und anerkannte Kulturstadt ruht sich darauf aus, attraktiv für viele Künstler*innen zu sein, die hier leben, produzieren und ihre Arbeiten zeigen möchten. Um die besondere strukturelle und kulturelle Situation in Berlin nachhaltig und zukunftsorientiert zu organisieren und zu entwickeln, benötigt Berlin eine Landeskulturplanung, weil ein riesiger Kulturapparat mit drei Staatsopern, fünf großen Schauspielhäusern, zahlreichen Produktionshäusern, freien und privaten Bühnen und einer Vielzahl sehr renommierter, erfahrener freier Gruppen wie auch sehr junger Künstler*innen, die gerade am Berufsanfang stecken, ansonsten nicht nur unbeherrschbar, sondern auch unübersichtlich in seinen Entwicklungen und Sonderwegen wird. Zudem ist die finanzielle Balance zwischen den verschiedenen Bereichen alles andere als gerecht und ausgewogen.

Es existiert bereits ein Stadtentwicklungskonzept bis zum Jahr 2030, in dem aufgrund einer Ist-Analyse Berlins von 2013 die Stärken, Schwächen, Chancen und Risiken der zukünftigen Entwicklung aufgezeigt werden.[354] Das Konzept steht unter dem Motto »Miteinander Stadt gestalten«. Die Schwerpunktsetzungen dieses Konzepts liegen aber auf der wirtschaftlichen Profilierung, der Hauptstadtfunktion, dem sozialen Zusammenhalt, dem Klimawandel und der Energiewende.[355] Der Kulturbereich mit den zahlreichen Künstler*innen wird in diesem Entwicklungskonzept wenig berücksichtigt und die gesellschaftspolitische Relevanz wenig wertgeschätzt. Insbesondere um den

351 B 20.

352 B 21.

353 Ebd.

354 Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen (2014): *BerlinStrategie – Stadtentwicklungskonzept 2030*, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen [online], https://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/stadtentwicklungskonzept/download/strategie/BerlinStrategie_de_PDF.pdf [30.04.2021].

355 Ebd.

Stellenwert innerhalb der Politikfelder und die herausragende Bedeutung der Kulturlandschaft, wie der Theater, in Berlin widerzuspiegeln, muss die Kulturpolitik ein Landeskulturkonzept erstellen. Die Politiker*innen müssten sich dann intensiv mit der Freien Szene auseinandersetzen und die Förderung neu strukturieren. Im Fokus dieses Konzepts muss die Frage stehen: Wie können die freischaffenden Künstler*innen besser unterstützt werden? Wie können Projekte langfristig gesichert werden?

Die Kulturpolitik kann eine Plattform für die freie Theaterszene schaffen, die Entwicklungen in den kommenden Jahren dokumentieren und die Fördermittel sowie die Richtlinien entsprechend anpassen. Wie können die Mittel generell effizienter eingesetzt werden? Braucht Berlin drei große Opernhäuser? Diese und weitere Fragen müssten in einer offenen Diskussion gestellt werden. Es darf keine Denkverbote geben, denn Berlin braucht neue und innovative Konzepte für alle Kulturschaffenden der Stadt, und gleichberechtigt auch der freien Künstler*innen. Wie in den Interviews deutlich wurde, fehlen vor allem Gerechtigkeit, Transparenz und Verbindlichkeit. Diesem Wunsch kann mit Kulturkonzepten und Berichtswesen nachgegangen werden.

Die Kulturpolitik ist eine sehr anspruchsvolle Aufgabe für Berlin. Die rot-rot-grüne Koalition konnte bereits vieles ermöglichen, weswegen vielleicht auch die Ansprüche der Interviewpartner*innen weiterhin so hoch sind. Wie Dr. Klaus Lederer in einer Pressemitteilung, der letzten seiner ersten Amtszeit, vom 23. Juni 2021 positiv hervorhebt, konnte der Kulturhaushalt um ein Drittel gesteigert werden. Diese Entwicklung lässt hoffen auf weitere wichtige Veränderungen und Verbesserungen in der Kulturpolitik.

Denkanstöße

»Für Berlin ist der Zeitpunkt gekommen, sich neu zu sortieren und das Verhältnis von spezifischen und allgemeinen Förderprogrammen zu differenzieren«, so u.a. der LAFT.[356] Um eine Umstrukturierung des Fördersystems zu erreichen, müssen Bestandsaufnahmen der Freien Szene in die Wege geleitet werden. Die Kulturpolitik benötigt einen beständigen Runden Tisch, um zu erheben, was es für eine Theaterlandschaft außerhalb der öffentlichen Theater gibt. Es sind viele neue Strukturen innerhalb der Freien Szene gewachsen, die man nicht durch Projekte oder eine spezielle Institution kategorisieren kann. Die Kulturverwaltung dagegen behauptet, sie habe einen »ganz guten Überblick« über die Bedarfe und freut sich über die vielen Bewerbungen für das 18 Mio. € umfassende Sonderprogramm des Senats. Darauf hinweisend meint ein*e freie*r Künstler*in, dass durch dieses Sonderprogramm der Kulturpolitik das erste Mal bewusst wurde, wie vielfältig die Szene ist und wie wenig die Politiker*innen davon wissen.

> Die Vielfalt soll sich abbilden in der politischen Kulturlandschaft. Man soll sich nicht immer erklären müssen, warum man um Gelder fragt, dass es andere Arbeitsweisen in der Freien Szene gibt und dass diese auch zur Kulturlandschaft gehört. Wir arbeiten ja auch für die Gesellschaft, das ist zukunftsfähiges Arbeiten. Diese Arbeitsweisen sollen Einzug finden in die Förderbudgets. Was brauchen die Politiker*innen, damit

356 B 10.

> man nicht das Gefühl hat, bei null anzufangen. Vielleicht braucht es neue Leute in der Politik? Ich wünsche mir mehr Anerkennung und dass wir nicht eine Erscheinung sind. Die Freie Szene macht genauso einen Anteil aus, wie die Institutionen, die wir kennen, wenn nicht noch mehr.[357]

Die Kulturverwaltung muss also tiefer in die Freie Szene eintauchen. Um dies zu tun, benötigt sie mehr Personal, auch bei den Jurys. Ein Vorschlag, der öfter in den Interviews gemacht wurde, ist, Beiräte einzurichten, diese zu unterstützen und nicht nur zu kontrollieren. Mit mehr Personal können Projekte besser begleitet und Förderstrukturen umgestellt werden. Die Akteur*innen der Freien Szene haben in den Interviews sehr offen über ihre Vorschläge und Ideen zur Umstrukturierung gesprochen. Sie haben genaue Vorstellungen und Forderungen, wie z.B. eine ernsthafte Honoraruntergrenze in der Förderung, die Anwendungen von Tarifen und eine tarifgerechte Bezahlung in den freien Strukturen. Wenn vonseiten der Kulturpolitik ein Umdenken stattfindet und der Freien Szene mehr Würdigung zugesprochen wird, kann eine gute Zusammenarbeit entstehen. Durch die Interviews wurde klar, dass sich die Freie Szene eine intensivere Auseinandersetzung wünscht. Sie möchten bei der Gestaltung der Zukunft der Kulturpolitik dabei sein, berücksichtigt werden und helfen. Die Kulturpolitik muss also Gespräche führen, Wünsche berücksichtigen und Ideen und Vorschläge ernsthaft analysieren. Die Verbände, vor allem aber die Künstler*innen selbst können in der Kommunikation unterstützen und einen Kulturentwicklungsplan für Berlin federführend mitgestalten.

6 Erkenntnisse und ein Blick in die Zukunft

6.1 Erkenntnisse

Da alle vier Bundesländer über strukturelle Besonderheiten verfügen und dennoch exemplarisch sind für andere, vergleichbare Bundesländer, wurde uns schnell klar, dass die Ausgangsbedingungen für die Förderung von Kunst und Kultur, deren Planung und Entwicklung jeweils verschieden voneinander sind und ganz verschiedene Konzepte erfordern. Diese Tatsache hat uns jede unserer Erkenntnisse und Resultate vor diesem Hintergrund diskutieren und einordnen lassen, um so ein Flächenbild über den Einsatz dieser Instrumente in der Bundesrepublik und ihren nachgegliederten Territorialverwaltungen, den Bundesländern und Kommunen, zu erhalten.

Die wohl wichtigste Erkenntnis dieser vier Teilstudien ist, dass jedes Bundesland über ein unterschiedlich ausgerichtetes Instrumentarium verfügt, das nur in seltenen Fällen sicherstellt, dass auf die Besonderheiten und die Bedürfnisse der Künstler*innen eingegangen oder darauf reagiert wird oder entsprechende Maßnahmen zu ihrer Verbesserung ergriffen werden.

In jedem Bundesland sind im vorhandenen Planungs- und Förderinstrumentarium Schwächen zu verzeichnen. Die angewendeten Instrumente zeugen oftmals von einer Unkenntnis der Arbeits- und Lebenssituation der Künstler*innen, aber auch der

357 B 5.

Arbeits- und Produktionsweisen in freien Produktionszusammenhängen. Das gilt vor allem dann, wenn diese nicht nah genug an den Verbandsstrukturen bzw. politischen Förderquellen arbeiten und damit nicht wahrgenommen und unsichtbar werden. Viele Künstler*innen und Gruppen weichen aus: Hauptfluchtpunkt der in den Bundesländern und Provinzen unterversorgten freien Gruppen und Künstler*innen bleibt Berlin.

Ein zweiter Kritikpunkt ist die unausgereifte Förderphilosophie im gesamten Land. Gefördert werden Projekte oder Organisationen, die in den Förderbeschreibungen oftmals fälschlicherweise als Institutionen ausgewiesen werden. Vergessen wird hier der*die eigentliche Adressat*in jeder Förderung: der*die Künstler*in. **Der*die Künstler*in muss gefördert werden, nicht das einzelne Projekt** (s.a. Studie IV.1). Und auch im Rahmen einer Organisationsförderung muss darauf geachtet werden, dass den Künstler*innen ausreichend Raum zur eigenen Entfaltung und zum eigenen Empowerment gegeben wird, damit sie an der eigenen Entwicklung mit größter Intensität teilhaben können.

Deutlich wird in diesem Zusammenhang auch, dass ein beständiger und dynamischer Kontakt zwischen den Stellen der Politik und den Künstler*innen fehlt und deshalb – bis auf wenige Ausnahmen (vorbildlich: Stuttgart u.a.) – ein sehr einseitiger und eingeschränkter Kommunikationsfluss entstehen kann. Künstler*innen werden nicht wie Kund*innen behandelt, sondern oftmals noch wie Bittsteller*innen. Wenn man die Häufung dieser Kritik genauer untersucht und nach möglichen Lösungsansätzen sucht, muss festgestellt werden, dass es vor allem an einem guten, zielgerichteten **Projektmanagement** fehlt, mit dem einerseits die Kontakt- und Kommunikationsarbeit durch die Behörden geleistet wird, andererseits auf die Kritik und die Wünsche der Künstler*innen so reagiert wird, dass diese und ihre Interessen deutlich sichtbar und umgesetzt werden. Ein in den kulturpolitischen Ämtern und Ministerien fest verankertes Projektmanagement könnte in Zukunft das Pendant zum*zur Produzent*in in den Freien Darstellenden Künsten sein, der*die in einer Doppelfunktion einerseits finanzielle, personelle und andere materielle Rahmenbedingungen für die künstlerischen Produktionen schafft und diese damit ressourcenseitig auch verantwortet, der*die andererseits aber auch in der Funktion der Produktionsleiter*in für den künstlerischen Produktionsprozess selbst verantwortlich zeichnet. Erst wenn diese beiden Stellen – Projektmanagement und kreative*r Produzent*in – eingerichtet und finanziert sind, kann deren Zusammenwirken zum Vorteil der freien Produktionen gereichen, die so, frei von bürokratischen Hürden, ihre künstlerische Exzellenz entfalten können. Ansonsten besteht die Gefahr, dass den freien Künstler*innen und Gruppen diese Produktionsprozesse in die Hände professioneller, institutionalisierter Produzent*innen entgleiten. Beispiele sind hier Produktionshäuser in der Bundesrepublik, in der Schweiz und in Österreich oder private Produzent*innen, die mehrere Künstler*innen und Gruppen vertreten und aus ihrer Agenturfunktion längst herausgetreten sind, um mehr Einfluss auf die Theaterlandschaft und deren künstlerische Ausrichtungen, auf die künstlerischen Prozesse und materiellen Rückflüsse zu nehmen.

Zudem ist die Entbürokratisierung der Prozesse im Kontakt mit den Kulturbehörden dringend notwendig. Dazu zählt zum einen die Vereinheitlichung der Fristen, der Anträge und der Abrechnungen, der Darstellungs- und Berichtspflichten. Zum anderen

fehlen Archive, in denen ältere Projektunterlagen abrufbar sind, wenn eine Gruppe oder ein*e Künstler*in erneut einen Antrag stellt. Diese sogenannten Basisunterlagen müssen dann nicht noch einmal zusammengestellt werden, sondern werden im Sinne der Nachhaltigkeit mehrfach wiederverwendet.

Deutlich wird in diesem Kontext, dass es **kein einheitliches Verständnis** in den kulturpolitischen Administrationen über den Begriff der **KEP** und ihre Notwendigkeit und Dringlichkeit als Instrument gibt. Weiterhin verwendet jedes Bundesland nicht nur die Begriffe auf der instrumentellen Ebene anders, also nach eigener Interpretation der bisherigen Erkenntnisse in der Planung von Kultur und Kulturförderung. So haben die wenigsten eine KEP, andere haben stattdessen **Kulturkonzepte, Kulturfördergesetze oder Kulturplanungen**. Zudem werden neue Instrumente geschaffen, ohne dass die wesentlichen Funktionen der KEP nachweislich auf das jeweils neue Instrument übertragen wurden oder werden sollen. Dies berücksichtigend besteht unter den Vertreter*innen der Kulturbehörden die Ansicht, dass KEP als Instrument weder wichtig noch von Bedeutung sei.

Zuletzt bedeutet das Bestehen einer KEP oder ähnlicher Instrumente nicht, dass diese auch so eingesetzt werden, wie sie eingesetzt werden sollten, im ursprünglichen Sinne des Instrumentes. Dementsprechend sind die Erfolge kaum miteinander vergleichbar.

Es fehlt also dringend eine Systematik, es fehlt zudem eine Verbindlichkeit dieses Instrumentes für jedes Bundesland – oder die Schaffung eines Ersatzinstrumentes, zum Beispiel auf der Ebene der einzelnen Genres wie eine Theater- oder Musikentwicklungsplanung eines Bundeslandes.

Was Kulturentwicklungs- oder Kulturförderpläne betrifft, gibt es in der Politik ganz widersprüchliche oder sogar gegenläufige Tendenzen, wie in NRW, wo der Kulturförderplan ersatzlos abgeschafft werden soll, ohne dass dies, vor allem hinsichtlich der damit verbundenen Konsequenzen, ausreichend mit den Stakeholdern besprochen worden ist. Die Gründe sind banal, denn weder legt man sich damit zu sehr fest, noch geht man damit zu wenig auf aktuelle Entwicklungen und Bedürfnisse des Landes ein. Mit der Abschaffung verbunden wäre der Verlust eines gewichtigen Teils der Governance-Struktur in der nordrhein-westfälischen Kulturpolitik.

6.1.1 Weitere Erkenntnisse im Einzelnen

Der Begriff der Kulturentwicklungsplanung

Der Einsatz von Instrumenten der Kulturentwicklungsplanung kann bezogen auf die Untersuchungen in den vier Bundesländern mit Exkursen in ihre Nachbarländer als unbefriedigend eingeschätzt werden, was verschiedene Gründe hat. Zum einen besteht eine gewisse Unsicherheit über den Begriff der KEP selbst und die Verbindlichkeit seiner Nutzung. Zudem sind zahlreiche alternative Instrumente entwickelt worden, die Teile der Aufgaben einer KEP übernommen haben, andere aber vernachlässigen. Es ist deshalb eine vordringliche Aufgabe, dass der **Begriff der Kulturentwicklungsplanung** noch einmal präzisiert, systematisiert, weiterentwickelt und danach als verpflichtend in die kulturpolitischen Agenden aufgenommen wird. Das könnte zu einer der wesentlichen

gemeinsamen Aufgaben der Verbände, der Künstler*innen und der Kulturpolitiker*innen in den Kommunen, Bundesländern und im Bund werden, um die eigene Zukunft und die Planungen für die nächsten Jahre so verbindlich wie möglich abzusichern.

Kulturentwicklungsplanungen sind dann, wenn sie mit klaren Zielstellungen, Aufgabenpaketen und Maßnahmen versehen und adressiert werden, die idealen Instrumente dafür, die Entwicklung von kultureller Infrastruktur, von Lebensentwürfen der Künstler*innen, ihren künstlerischen Produktionen sowie aller entsprechenden lebenserhaltenden Maßnahmen voranzubringen. Diese sind notwendig dafür, die Lebensentwürfe vieler freier Künstler*innen einer Region, einer Stadt oder eines Landes zu fördern und so bedingungslos wie möglich abzusichern. Insbesondere die Trias aus Zielen, Aufgaben und Maßnahmen schafft eine Übersichtlichkeit dieser Instrumente und ermöglicht die objektive Evaluation ihrer Ergebnisse. Zudem können jederzeit weitere Instrumente wie Coaching, Beratung oder Qualifikationen innerhalb dieses Maßnahmensystems angeboten werden, die das jeweilige Instrument verstärken.

Das **Ziel dieser Instrumente** ist die Schaffung einer exakt passenden, reform- und wachstumsfähigen Theaterlandschaft (hier Hard- und Software, Personen und Potenziale) im jeweiligen Land oder in der jeweiligen Kommune auf der Grundlage der vorhandenen aktiven und inaktiven Künstler*innen,

- der vorhandenen Produktionsstätten und
- der Organisationen und ihrer
- eigenen Fähigkeit sowie
- ihres Interesses an einer Weiterentwicklung, zuzüglich
- der vorhandenen Freiräume für nicht, noch nicht oder noch nicht ausreichend vorhandene Gruppen und Künstler*innen
- angesichts eines wachsenden/sinkenden Bedarfes an Darstellenden Künsten, seitens eines bereits existierenden/noch zu avisierenden Publikums sowie Kindern und Schüler*innen, sowie angesichts
- vorhandener/nicht vorhandener Fördermöglichkeiten.

Kulturentwicklungspläne müssen Gegenwart und Zukunft reflektieren

Dass die kulturhistorischen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen einen wesentlichen Einfluss auf die Qualität der Kulturpolitik in den Ländern haben, ist unbestritten und konnte anhand der vier Länderbeispiele noch einmal klar aufgezeigt werden. Damit wird allerdings auch deutlich, dass es so etwas wie eine nachholende Entwicklung hinsichtlich der Entstehung einer kulturhistorisch bedeutenden Tradition und Infrastruktur selbst mit dem besten KEP nicht geben kann und wird.

Die Nationaltheater stehen in Weimar und Mannheim, das Deutsche Theater und die Volksbühne in Berlin, andere Leuchttürme stehen in Hamburg, München, Stuttgart und Berlin, während 130 weitere Staats-, Stadt- und Landestheater und die vielen Künstler*innen und Gruppen der Freien Darstellenden Künste im ganzen Land verstreut ihre wichtige und relevante Arbeit machen. Die erstgenannten und viele andere Theater beruhen auf historischen Entwicklungen, die heute nicht mehr ausschlaggebend sein dürfen für die Art und Weise, wie wir Kultur und ihre Einrichtungen planen. Ausschlaggebend

für den Einsatz dieser Instrumente müssen die Gegenwart mit ihren Rahmenbedingungen und Problemen und die Zukunft mit ihren Optionen und Risiken sein. Erst auf dieser Grundlage lässt sich eine nachhaltige und zukunftsorientierte Kulturentwicklungsplanung schreiben und umsetzen.

Aus diesem Grund ist es wichtig, dass die Kulturentwicklungsplanung zum Beispiel auch die Annäherung zwischen den beiden großen Theaterhemisphären, den Freien und den öffentlichen Darstellenden Künstler*innen und ihrer Strukturen fördert, entwickelt und vorantreibt, weil nur auf dieser Basis eine nachhaltige Theaterlandschaft entstehen kann. Die bisherigen Untersuchungen[358] haben die Problemlagen in beiden Teilen der Theaterlandschaft sehr klar aufgezeigt. Es ist vor dem Hintergrund der heutigen Erkenntnisse und dieser wie auch benachbarter Studien (IV.1) sehr deutlich zu erkennen, dass eine Theaterlandschaft unter einem symbolischen Dach und mit den Potenzialen ihrer Annäherung durchaus in der Lage sein wird, wesentliche Transfers zu leisten, was Wissen und künstlerisches Know-how, was Ressourcen und Infrastrukturen betrifft. Wenn parallel dazu eine Verbesserung der Fördermöglichkeiten für die Freie Szene und die Theater im Allgemeinen ermöglicht wird, kann aus dieser Kombination die Voraussetzung für eine vereinigte oder vereinte Theaterlandschaft geschaffen werden. Hierzu müssen die Verbände allerdings ihre oftmals ideologischen Positionen und Vorurteile im Rahmen zahlreicher Begegnungen, gemeinsamer Arbeitsgruppen und Workshops radikal abbauen, um den Annäherungsprozess nicht zu gefährden. Die Vorteile einer solchen Vereinigung liegen auf der Hand: Die Economies of Scale schaffen damit eine erstarkte, vitale und resiliente Theaterlandschaft,

- die sich auch gegenüber der Politik nun mit doppelter Kraft für ihre Zukunft und neue Reform- und Fördermodelle einsetzen kann,
- der Know-how-Transfer wird zu einem Austausch von Wissen, Methoden, Techniken, Produktionsweisen und Nutzungsmöglichkeiten von Infrastruktur führen, der zumindest vorübergehend alle damit verbundenen Engpässe ausgleichen wird,
- gemeinsame Projekte, Kooperationen und Kollaborationen werden zu neuen künstlerischen und produktionsseitigen Modellen eines Theaters des 21. Jahrhunderts führen, die nicht nur nachhaltig, sondern auch zukunftsfähig sind.

Kulturpolitik: Die Langsamkeit der kulturpolitischen Behörden

Die Kulturpolitik ist neben den versammelten Künstler*innen die wesentliche Akteurin bei der Entwicklung neuer Planungsmöglichkeiten als Grundlage für die Arbeit der Künstler*innen, Gruppen und Organisationen der Darstellenden Künste und für eine Weiterentwicklung der Theaterlandschaften. In vielen Untersuchungen wird vor die **Langsamkeit der Behörden** adressiert. Dass vor allem Landeseinrichtungen wie Ministerien (Hessen u.a.) ihre Arbeit bei der Vergabe von Fördermitteln für die Freien sehr schwerfällig durchführen, wird moniert und damit belegt, dass die freien Akteur*innen Wartezeiten von oftmals einem halben Jahr oder länger auf eine beantragte Projektförderung einplanen müssen. Die damit verbundene, sehr hohe Unsicherheit für die Künstler*innen führt zu ganz verschiedenen Reaktionen, die oftmals auch mit einem

358 Schmidt 2016, 2019, 2020; Schneider 2011, 2019, u.v.a.m.

Rückzug der hochbegabten jüngeren Generation verbunden ist, die sich ihren Lebensunterhalt dann im öffentlichen Theater, in anderen Bundesländern, in Verbänden oder anderen Strukturen verdient oder den Sektor ganz und gar verlässt und damit oftmals verloren geht. Es muss an dieser Stelle nicht betont werden, dass für die Zukunft der Gesellschaft alle Künstler*innen zählen und dass auf keine*n von ihnen verzichtet werden darf. Die Kreativität eines künstlerischen Sektors oder gesellschaftlichen Segments entsteht aus der Summe ihrer Kreativen und der künstlerischen und gesellschaftlichen Impulse, zu denen diese in der Lage sind. Deshalb sollte auch sehr klar sein, dass jede Form von Stars und Elitenbildung, die auch in der Theaterszene hier wie dort vorkommt, weder zielführend noch besonders sinnvoll ist.

Eine verzögerte Förderung stört oftmals die künstlerischen Gruppen und Künstler*innen nachhaltig, die ganz zeitnah auf gesellschaftliche Unstimmigkeiten reagieren und hier auch selbst eine politische Haltung einnehmen. Wird die Förderung hier nicht rechtzeitig gewährt, geht die Aktualität der Stoffe und damit die Sinnebene einer Projektidee völlig verloren. Um das zu erkennen, ist in den Behörden eine ganz besondere Feinfühligkeit gegenüber den Künstler*innen und ihren Ideen nötig. Es geht nicht darum, diese Projekte zu verwalten, sondern sie zu ermöglichen. Viele Künstler*innen, die Projektanträge stellen, hängen von Zusagen mehrerer Ebenen ab, um eine Gesamtförderung, einschließlich Stiftungen oder anderer privater Förderer zu erhalten. Auch hierfür benötigt es große Sensibilität, um die Interessen und Zeitpläne der Gruppen zu verstehen.

Die Differenzen innerhalb der Ebenen der Exekutive

Wenig hilfreich sind auch die unverständlichen, unnötigen und für alle Künstler*innen belastenden Differenzen zwischen den Spitzen der Exekutive und den nachgeordneten Verwaltungsbereichen in den Kulturministerien bzw. in den Senatsstrukturen. Während die Politiker*innen an der Spitze der Exekutive oft sehr viel modernere und partizipativere Ansätze der Einbindung der Darstellenden Künstler*innen in die Entwicklung und Umsetzung neuer Planungsinstrumente für möglich erachten und hier viele bemerkenswerte Vorschläge machen, tut sich die Verwaltung auf der Abteilungs- und Referatsebene teilweise noch sehr schwer mit reformorientierten Ansätzen der Kommunikation und der unmittelbaren Zusammenarbeit mit Künstler*innen, sodass viele Potenziale aufgrund von Bürokratie und Beharrungsvermögen nicht umgesetzt werden können.

Die Verwaltungseinheiten der Ministerien und die Senatsverwaltungen sollten eine partizipative Zusammenarbeit auf Augenhöhe mit den abhängigen Künstler*innen und Organisationen anstreben, damit die Künstler*innen sich sehr viel stärker auf ihre künstlerische Arbeit konzentrieren können. Hier sollte auch klar werden, dass die Kulturpolitiker*innen, nicht jedoch die Verwaltungseinheiten die Interessen der Steuerzahler*innen vertreten.

Verbandsarbeit

Eine über die politische Legislative und Exekutive geplante und durchgeführte Kulturpolitik ohne **Verbandsarbeit** und ehrenamtliches Engagement ist im Bereich der Darstellenden Künste weder erfolgversprechend noch ausreichend, um die Bedarfe von Künst-

ler*innen, Gruppen und Organisationen in den Darstellenden Künsten zu erkennen und zu decken (s.a. Studie IV.1).

Allein durch die Exekutive kann dies nicht geleistet werden, wie das Beispiel der Coronahilfe in Hessen[359] zeigt, wo erst durch ehrenamtliche und später finanzierte Koordination die erforderliche Qualität der Hilfe geschaffen werden konnte. Auch in anderen Kontexten wird deutlich, wie sehr die Arbeit der Verbände bereits eine ergänzende außerparlamentarische Einfluss- und Entscheidungsebene geschaffen hat, mit der zeitweise auch Engpässe in der Exekutive ausgeglichen werden. Ein Paradebeispiel im Bereich der Darstellenden Künste ist die Arbeit des Deutschen Bühnenvereins (DBV), die Fakten schafft, indem er die Exekutive auf kommunaler und Landesebene bei Strukturveränderungen, in Krisen oder bei Intendantenwahlen berät und seine Kandidat*innen hier auch sehr deutlich immer wieder ins Spiel bringt. So gibt es kaum noch Kulturverwaltungen in Deutschland, die ohne die Hilfe des DBV neue Intendant*innen für das jeweilige Stadttheater suchen. Damit wird auch die konservative und reformaverse Linie des DBV durchgesetzt, diese setzt sich letztlich in allen Theatern fort. Deutlich wird das auch an der Arbeit des ehemaligen, langjährigen Geschäftsführers des DBV, der in dessen Auftrag die Erarbeitung eines neuen Leitungsmodells am Badischen Staatstheater Karlsruhe verantwortet. Dabei wird im DBV bewusst ignoriert, dass es bereits zahlreiche passende und auf den Status und die Zukunft des Staatstheaters ausgerichtete, reformorientierte strukturelle Vorschläge von Schmidt (2021) gibt, die auf Einladung der beiden Wissenschaftler in einem Plenum vor Personalvertretung, Mitarbeiter*innen, Leitung, Aufsichtsgremium wie auch vor Exekutive und Legislative des Landes Baden-Württemberg und der Stadt Karlsruhe mit großem Erfolg vorgestellt worden sind, aber letztlich ohne Resonanz blieben.[360] Hierfür gibt es nur eine Lösung, nämlich die Verbände, die sich in den vergangenen Jahren immer stärker aufgebläht haben, in ihrer sich immer weiter ausbreitenden Machtfülle und ihrem Selbstverständnis auf ihre eigentliche und ursprüngliche Rolle zurückzuschneiden, also wieder **Interessen zu vertreten** und nicht eigene Interessen umzusetzen und zu verwirklichen. Interessenvertretung betrifft den Vortrag dieser Interessen durch Sammlung und Präsentation von Argumenten, durch die Entwicklung entsprechender Kommunikationsinstrumente und Marketingmaßnahmen, jedoch nicht durch das Übertreten der Grenzen in den normativen, strategischen und operativen Bereich der Theater.

Wenn öffentliche Behörden und Wissenschaftler*innen einfach übergangen werden können, ohne dass einzelne Verbände hierfür zur Rechenschaft gezogen werden, wirft das ein schlechtes Bild auf die versammelten Verbände und damit ungerechterweise auch auf das ehrenamtliche Engagement vieler Menschen in der Bundesrepublik. Vielmehr sollte die Vielfalt der Verbände gestärkt werden, ohne einigen wenigen den Vorzug zu geben.

359 www.kulturberatung-hessen.de u.a.

360 Schmidt, Thomas (2021): *Reformmodelle zur Organisation des Badischen Staatstheaters im Vergleich.* Präsentation neuer Leitungs- und Organisationsmodelle für die Zukunft vor den Mitarbeiter*innen und Gesellschaftern am 12. März 2021.

Die Zusammenarbeit mit der Kulturpolitik

Ein großes Problem ist derzeit, dass die **Verbände** die **Zusammenarbeit mit der Kulturpolitik** meist besonders würdigend herausstellen und oft kritiklos loben, um ihrem Lobbyauftrag gerecht zu werden, während aber die Künstler*innen, die in prekären Situationen leben und arbeiten müssen oder zumindest von diesen latent bedroht werden, ihre Unzufriedenheit erst publik machen müssen, um wahrgenommen zu werden und ihre Probleme vortragen zu dürfen.[361] Das hätte aber bereits Jahre zuvor von den Verbänden kommuniziert und von den Verwaltungseinheiten der Kulturpolitik auf allen Ebenen erkannt werden müssen. Dass das ausblieb, ist eine klare Fehlleistung.

So ist eine Wahrnehmungs- und Kommunikationsdifferenz zwischen beiden Seiten als Ergebnis festzustellen, die dazu führt, dass einzelne bedrohte Künstler*innen von den Exekutiven und Ämtern gar nicht mehr richtig wahrgenommen werden, während die undeutlichen Aussagen der Verbände paradoxerweise über Jahre als wesentliche Parameter für die Einschätzung der Lage der Künstler*innen und Gruppen und der Darstellenden Künste galten.

Es zeigt sich hier die sehr unterschiedliche Interessenlage beider Gruppen. Die Verbände existieren über Lobby- und Kommunikationsaufgaben, bei denen sie abhängig sind von den Informationen der Künstler*innen. Werden die verantwortlichen Funktionäre in den Verbänden nicht regelmäßig ausgetauscht, sodass immer wieder neue Informationen in deren Arbeit einfließen, verselbstständigen sich die einmal eingeholten Bilder und Wahrnehmungen der Alt-Funktionäre, während sich die Probleme und Interessen der Künstler*innen längst verändert haben können, vor allem mit Einbruch risikobehafteter Veränderungen von Rahmenbedingungen. Besondere Beispiele hierfür sind das Land Hessen (Exkurs COVID-19), aber auch das Land Berlin, wo die Künstler*innen vor allem mit dem Verwaltungshandeln der Exekutive sehr unzufrieden sind.

Förderung und Qualitätssteigerung der Freien Darstellenden Künste - Steigender Förderanteil für die Freien Darstellenden Künste und Qualitätssteigerung

Deutlich wird auch, dass Kulturpolitik nur dann gut funktionieren kann, wenn ihre Qualität mittels objektiver Indikatoren systematisch und über lange Zeiträume überprüft und in Zahlen erfasst wird, während die Zahlen regelmäßig aggregiert und ausgewertet werden müssen. Interessant sind hier verschiedene Modelle. Zum einen können die Förderung und die Ausgaben für Kultur geplant und so eingesetzt werden, dass die Geldströme gerechter fließen und insbesondere die Freie Szene größere Anteile an den Gesamtfördersummen für die Darstellenden Künste erhält. Die finanzielle Grundlast der öffentlichen Theaterorganisationen, insbesondere für die hohen Personal-, Betriebs- und Produktionskosten, darf nicht der Grund dafür sein, dass den Künstler*innen und Organisationen der Freien Szene weiterhin ein so geringer Anteil gegeben wird. Dieser sollte sich mittelfristig auf einen Anteil von 30 % der Gesamtausgaben der Darstellenden Künste erhöhen und damit der gestiegenen, relevanten und inzwischen bedeutenden Rolle der Freien Darstellenden Künste endlich gerecht werden. (s.a. Studie IV.1)

---

361 Eichel, Julischka (2021): *Wir sind nicht gerettet! Offener Brief an Kulturstaatsministerin Monika Grütters*, nachtkritik vom 15. Januar 2021.

Fördermodelle für die Freien Darstellenden Künste

Eine weitere wichtige Erkenntnis bezieht sich auf die sehr unterschiedlichen Fördermodelle in den Freien Darstellenden Künsten, die einerseits auf die individuellen Wünsche und Vorgaben abgestimmt sind, zugleich aber auch die demografischen und strukturellen Gegebenheiten reflektieren müssen, wenn sie erfolgreich sein wollen. Die Schlussfolgerung daraus besagt sehr eindeutig, dass die Politik die Bedarfe der Akteur*innen nicht in Gruppen zusammenfassen und damit streamlinen darf, sondern differenziert betrachten und behandeln sollte, während maximal eine gewisse Typisierung der Unterstützung möglich ist. (s.a. Studie IV.1)

Beispielhaft hierfür ist das mangelnde Verständnis der Bedarfe der freien darstellenden Künstler*innen. Am deutlichsten lässt sich das am Verwaltungshandeln der Senatsverwaltung des Landes **Berlin** zeigen, in dem auf der Grundlage von Annahmen und Mutmaßungen die einst **institutionelle Förderung** für die erfahreneren Gruppen und Kollektive der Freien Szene in eine sogenannte Konzeptförderung umgewandelt wird, die nichts anderes als eine bessere Projektförderung ist, mit der nicht mehr die Arbeit der Künstler*innen honoriert, sondern nur noch das einzelne Projekt unterstützt wird.

Auch in **Hessen** ist die Lage nicht unproblematisch. Eine freischaffende Künstlerin fasst die Förderproblematik dort anhand eines Beispiels aus ihrer Arbeit mit einem aus sechs Personen bestehenden Kollektiv zusammen:

> Öfter mal gab es die Überlegung, nicht mehr zusammenzuarbeiten. Es ist viel Angst mit dabei. Dann bekommt man doch eine Förderung und damit Hoffnung, es steht aber immer auf der Kippe und das seit sieben Jahren, das wirkt sehr bedrohlich.[362]

Auch in **Thüringen** stammen viele der innovativen und zukunftsfähigen Impulse aus dem Bereich der Freien Szene, die ihr Schicksal nun – wo möglich – selbst in die Hand zu nehmen scheint. Sowohl die erste Kulturgenossenschaft *Kulturquartier e. V.* in Erfurt als auch das maßgeblich vom Thüringer Theaterverband geplante und dringend benötigte Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste entstanden unabhängig von den strukturkonservativen Plänen der Thüringer Staatskanzlei. Auch hier könnten die Kommunal- sowie die Landesebene entscheidend vom Know-how und dem Engagement der Freien Szene – und auch einiger progressiv ausgerichteter öffentlicher Häuser wie des Theaters Rudolstadt – profitieren. Dafür benötigt es aber dringend eine Förderstruktur, die mehr als nur das nächste Projekt abdeckt, sondern eine mehrjährige Planungsfähigkeit der Gruppen und Akteur*innen absichert und ihnen die Möglichkeit gibt, langfristig in die Theaterlandschaft zu investieren.

Insbesondere Kollektive leisten eine herausragende Arbeit im Bereich der Freien Darstellenden Künste, sie arbeiten in innovativen Bereichen, halten das Know-how vieler verschiedener Performer*innen mit ganz unterschiedlichem Ausbildungsstand vor und werden so sehr vorbildhaft zu einer lernenden und sich beständig weiterentwickelnden Organisation. Um das Know-how und die in Kollektiven versammelten künstlerischen und konzeptionellen Kompetenzen zu erhalten, sollte die Förderung unbedingt auch an Kollektive so angepasst werden, dass diese nicht Gefahr laufen, in verschiedene künstlerische Individuen auseinanderzubrechen, die sich um ihren

362 H07.

eigenen Lebensunterhalt sorgen müssen, anstatt in kollektiven Größenordnungen denken, leben und arbeiten zu können. Hierfür sollte die Politik eine besonders tragfähige Förderlogik entwickeln.

Strukturen und künstlerische Qualität

Vonseiten einer Landeskulturverwaltung spricht sich ein Vertreter dafür aus, in der öffentlichen Diskussion mehr Wert auf Strukturen, künstlerische Qualität und inhaltliche Debatte zu legen und schließlich auch Synergien zu bilden. So können Doppelungen und Verschleiß (zeitlich wie materiell) vermieden werden. **Struktur sei wichtiger als finanzielle Mittel**, merkt ein*e Interviewteilnehmer*in aus Hessen an.[363]

Beide Aspekte, Strukturentwicklung und Entwicklung einer Qualitätsförderung und -kontrolle, zählen zu den wesentlichen Zukunftsaufgaben in der Theaterlandschaft. Strukturentwicklung bedeutet dabei auch, sich über die Zukunft der Gesamtstruktur der Theaterlandschaft, der Strukturen der Kommunikation und der politischen Arbeit wie auch der Strukturen der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Kulturbehörden Gedanken zu machen, damit die Fehler der Vergangenheit nicht mehr passieren.

Die Entwicklung der Gesamtstruktur der Theaterlandschaft gehört zu den vordringlichsten Aufgaben. Dabei geht es darum, in den kommenden Jahren einen Richtungsentscheid zu treffen, wie diese Theaterlandschaft strategisch aufgestellt sein soll, um nicht nur alle Zukunftsfragen zu lösen, sondern auch die Innovationskraft und gesellschaftliche Bedeutung zurückzuerlangen, die die Theater vor 120 Jahren hatten, als sie gesellschaftlich eingebettet waren und von allen Mitgliedern der Gesellschaft wahrgenommen wurden. Die Frage, die hier entsteht, bezieht sich darauf, wie eine solche Einbettung erfolgen soll und welche vorbereitenden Veränderungen in Angriff genommen werden und gelöst sein müssen.

Aus Sicht der beiden Teilstudien IV.1 und IV.3 wird hierin die Erhebung der Freien Darstellenden Künste in einen gleichberechtigten Stand mit den staatlichen Darstellenden Künsten zur wesentlichsten Voraussetzung, um die deutsche Theaterlandschaft der Zukunft weiterzudenken und weiterzuentwickeln.

Ein erster Schritt besteht in der oben bereits mehrfach angesprochenen Besserstellung und Ausstattung der Freien Darstellenden Künste mit deutlich mehr Mitteln im Verhältnis zu den staatlichen Theatern als zum jetzigen Zeitpunkt. Eine Zielstellung liegt bei den bereits erwähnten 20 % in 2032 und 30 % in 2048 am Gesamtanteil der Mittel für die Darstellenden Künste insgesamt. Hier sind Verbände, Kulturpolitik und Kommunen, Länder und Bund gefordert, nach tragbaren Lösungen zu suchen.

Gagen und Gehaltsunterschiede

Ein weiteres Entwicklungshemmnis, das mit einem unausgereiften Fördersystem für die Darstellenden Künste korrespondiert, sind die erheblichen Gagenunterschiede zwischen den verschiedenen Systemen. Viele freie Künstler*innen und Gruppen haben damit begonnen, ihre Abendgagen einvernehmlich mit den Verbänden auf eine Standardmindestgage von 250 € pro Abend zu erhöhen. Aber die Vergleiche gehen weiter und

363 H09.

viele der lange Jahre bereits zusammenarbeitenden Kompanien und Einzelkünstler*innen, aber auch die Künstler*innen an den öffentlichen Theatern vergleichen ihre Arbeit zu Recht mit der Arbeit von Akademiker*innen im öffentlichen Dienst und monieren die enormen Gehaltsunterschiede bezogen auf ihre eigenen durchschnittlichen monatlichen Einkommen. Dabei wird sich an der Einstufung E13 im Tarifvertrag für den öffentlichen Dienst (TVöD) orientiert, die noch einmal über fünf sogenannte Erfahrungsgruppen verfügt, die alle zwei bis drei Jahre zu einem 300 bis 400 € höheren Gehalt führen können. Die Gagen der freien Künstler*innen stehen dem derzeit, mit ihrer von der Auftragslage abhängigen Zahlung, im Umfang und in der Sicherheit völlig diametral entgegen. Es wäre jetzt wichtig, Zeichen zu setzen und erste Maßnahmen zu ergreifen, vor allem die gesamten Künstlerbiografien zu fördern, und nicht mehr nur Einzelprojekte, deren Projektförderung zu einem Tropfen auf dem heißen Stein wird, gemessen an den Bedürfnissen einer Existenz und eines guten Lebens als Künstler*in in der Bundesrepublik. Ein Land sollte immer daran gemessen werden, wie gut es für seine Künstler*innen sorgt.

Die Entwicklungsdifferenzen zwischen Metropol- und ländlichen Regionen

Die **Entwicklungsdifferenzen** zwischen Freien Darstellenden Künsten in Metropolregionen und in ländlicheren Gebieten sind eine weitere besorgniserregende Tatsache, mit der zukünftig umgegangen werden muss. Derzeit finden ohnehin vielschichtige Entkopplungsprozesse in den Freien Darstellenden Künsten statt, die dazu führen, dass die sogenannte Freie Szene eine enorme Bandbreite erreicht hat, die auf der einen Seite von international gastierenden Spitzengruppen und Produktionshäusern mit internationalen Kollaborationen und internationalen Gastspielen zahlreicher Gruppen aus allen Teilen der Welt und auf der anderen Seite von soziokulturell arbeitenden professionellen oder Laiengruppen und -künstler*innen erweitert wird, die jenseits der Metropolen produzieren und aufführen.

Das bedeutet nicht, dass sich die Darstellenden Künste außerhalb der Metropolregionen und Städte schlechter entwickeln würden, sondern sie entwickeln sich anders, die Organisationsformen von Kunst und Kultur, die Teilhabe und die Finanzierung unterscheiden sich. So ist festzustellen, dass sich in den ländlichen Regionen der von uns untersuchten Bundesländer und den angrenzenden Regionen vor allem halbprofessionelle und Laiengruppen bewegen, deren Auftrag sich auf der Skala stärker von rein künstlerischen auf Bildungs- und soziale Aufgaben verschiebt und in deren Mittelpunkt häufig auch die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen steht. Das wird von verschiedenen Quellen bestätigt.[364]

Der Begriff der Freien Darstellenden Künste

Am Ende möchten wir auf die Frage eingehen, die uns während der Befassung mit unserem Forschungsthema selbst stark beschäftigt hat: Was beinhaltet der Begriff der Freien Darstellenden Künste und ist er richtig gewählt? Wir bestätigen, dass die von den Verbänden der Freien und anderen forcierte Dichotomie zwischen den öffentlichen und den sogenannten Freien »schief« ist, denn die Begriffe »öffentlich« und »frei« sollen etwas

364 BFDK (2021).

völlig anderes suggerieren, als aus der Betrachtung und dem Vergleich dieser Begriffe selbst entsteht. In vielen Betrachtungen und Kritiken der Landesverbände des *BFDK* wie auch freier Künstler*innen gelten die öffentlichen Theater als Orte mit unfreien Produktionszusammenhängen von Künstler*innen in hierarchisch verkrusteten Kontexten, während der Freien Szene seitens der öffentlichen Theater und ihren Künstler*innen immer eine große Sympathie entgegengebracht wird. Leider wird diese viel zu selten durch echte Hilfe und Unterstützung realisiert, was jedoch nichts an der großen, nur selten wahrgenommenen Sympathie und Wertschätzung ändert, die es vice versa deutlich seltener gibt.

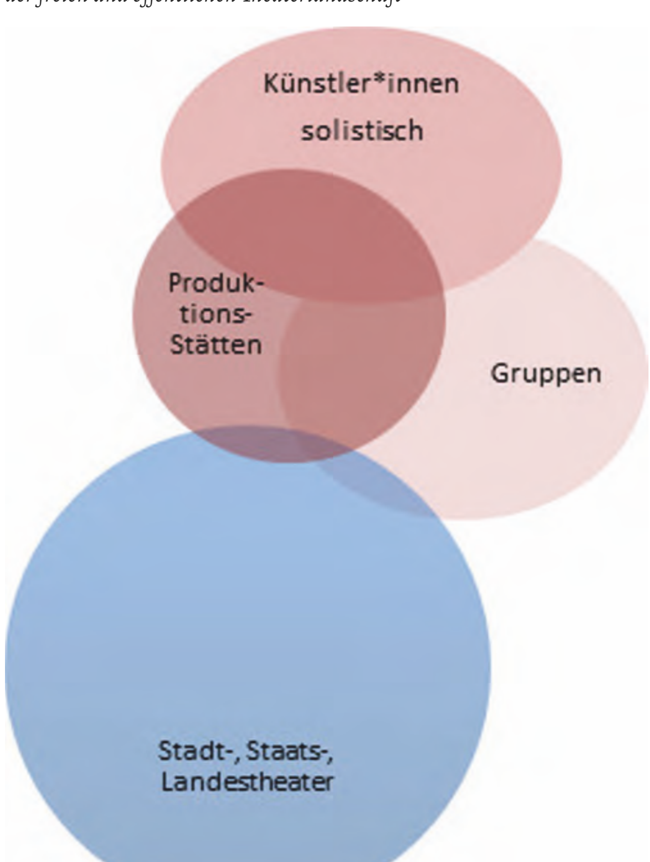
Aber reicht dieser Differenzierungsversuch aus, um die beiden Bereiche strikt voneinander zu trennen, zumal auch die Freien Szenen von öffentlichen Mitteln alimentiert werden, nur nicht in der Kontinuität und noch nicht in der institutionalisierten Form, wie sich die meisten Gruppen und Produktionsstätten das wünschen?

Aus unserer Sicht lässt sich die Theaterlandschaft anders differenzieren und darstellen, und zwar in verschiedenen **Formen der Institutionalisierung der Produktionszusammenhänge**:

- in gewachsenen Theaterstrukturen
- in subventionierten Produktionshäusern
- in einer Gruppe zu arbeiten, die aus Künstler*innen besteht, die mit einem Institutionalisierungsprozess Erfahrung haben
- Einzelkünstler*innen, die sich zwischen diesen Welten bewegen, aber auch solistisch arbeiten

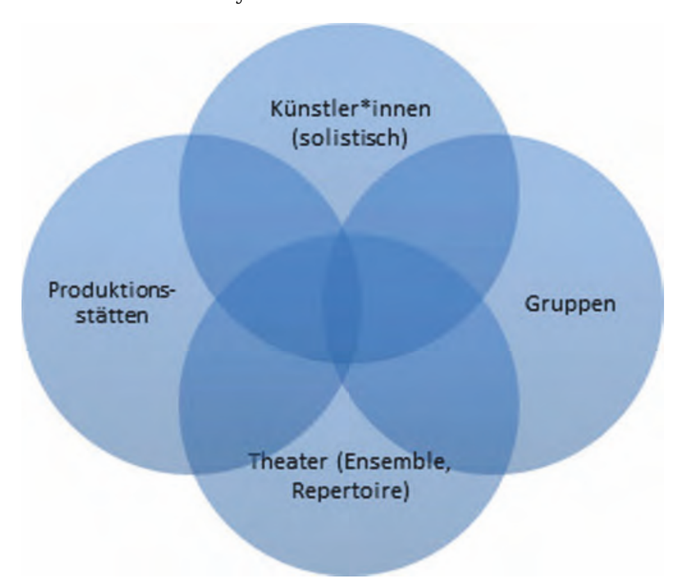
In der Abbildung 1 ist das Verhältnis zwischen den einzelnen Gruppen und deren Zuordnung ablesbar. Die Stadt-, Staats- und Landestheater haben über Kooperationen, Gastspieleinkäufe, Doppelpass-Programme u.a. eine unmittelbare Berührung und leichte Überlappung mit den Produktionshäusern und den Gruppen der Freien Darstellenden Künste. Obwohl die Produktionshäuser zum Teil den Status eines Staatstheaters besitzen, wie Kampnagel in Hamburg, rechnen sie sich der Hemisphäre der Freien Darstellenden Künste zu, obwohl sie in den Statistiken des DBV für öffentliche Theater auftauchen und damit auch Mitglieder dieses Verbandes sind. Würde es diesen Widerspruch nicht geben und würden sich die Produktionshäuser als Vermittler zwischen beiden Hemisphären verstehen, würden sie zum zentralen Kern eines »Neubaus« einer zukunftsfähigen Theaterlandschaft werden. So bleibt diese Stelle vorerst unbesetzt und könnte von den freien Gruppen und Künstler*innen vernäht werden, die im Rahmen von Gastspielen und Koproduktionen mit den staatlichen Theaterstrukturen zu einem Austausch von Methoden, Arbeitsweisen und künstlerischen Techniken beitragen.

*Abbildung 1: Überblick über die aktuelle Zuordnung der Akteur*innen der freien und öffentlichen Theaterlandschaft*



Zukünftig könnten die Begriffe »frei« und »öffentlich« ganz und gar entfallen, und so könnte auch die gegenwärtige Aufstellung der einzelnen Akteur*innen zueinander viel offener und einander zugewandt erfolgen, bis dahin, dass die deutsche Theaterlandschaft – die reinen Privattheater vorerst ausgenommen, doch später auch als Teil der Gesamtstruktur – zu einem sehr ausbalancierten Zusammenschluss der verschiedenen, eng miteinander kooperierenden Teile werden könnte.

*Abbildung 2: Überblick über die zukünftige Zuordnung der Akteur*innen der Theaterlandschaft*



Wenn die Ideologie der Teilung in frei und öffentlich erst einmal fällt, können die vier verschieden institutionalisierten Teile der Theaterlandschaft ein ganz neues Verhältnis zueinander entwickeln und sich annähern, wie Abbildung 2 zeigt. Damit entstehen neben Kollaborationen und Kooperationen zwischen einzelnen oder sogar allen Teilen spannende Synergie- und Austauscheffekte, die die Chance in sich tragen, dass die Teile zwar nicht miteinander verschmelzen, aber als komplementäre Teile eines Systems arbeiten und so betrachtet werden.

6.2 Ein Blick in die Zukunft der Kulturentwicklungsplanung

Die Ergebnisse dieser Studie und die enge Vernetzung dieser mit weiteren angrenzenden Erkenntnissen zeugen davon, welches Potenzial in Kulturentwicklungsplänen bzw. entsprechenden Planungssystemen liegt und wie wenig dieses derzeit noch genutzt wird. Das liegt vor allem an einem wenig ausbalancierten Kommunikationsdreieck zwischen Verbänden und Politik, von der die Künstler*innen bislang weitgehend ausgeschlossen wurden, da die Verbände sich als deren Vertreter*innen sahen. Die ursprüngliche Kommunikation zwischen Künstler*innen und den Vertreter*innen der Kulturpolitik zählt aus unserer Sicht zu einer der vordringlichsten zu lösenden Aufgaben.

Zugleich sind Kultur- oder Theaterentwicklungspläne jedoch auch hervorragende Spiegel der Lage der Darstellenden Künste in den jeweiligen Kommunen, Bundesländern und auf Bundesebene, wo diese Form der Kulturplanung bislang überhaupt nicht existiert. So werden im Rahmen der Beschäftigung mit diesen Planungsinstrumenten viele der Fragen aufgeworfen, die sich mit der Rolle der Freien Darstellenden Künste im

Gesamtsystem der Kulturlandschaft und den allgegenwärtigen Problemen ihrer Künstler*innen befassen. Zum einen geht es um das Verhältnis von Kulturpolitik und den Freien Darstellenden Künsten, das sich am besten anhand der derzeit vorherrschenden Fördermechanismen (s.a. Studie IV.1) ablesen lässt. Zum anderen besteht eine Verbindung zwischen Kulturpolitik und den freien darstellenden Künstler*innen in den hier beispielhaft aufgezeigten, analysierten und ausgewerteten **Planungsmechanismen**, die zwar in jedem Bundesland mehr oder weniger ausgeprägt existieren, aber vor allem durch ihre Uneinheitlichkeit, durch ihre partielle Unwirksamkeit und die Tendenz ihrer Selbstauflösung gekennzeichnet sind. Gibt es hervorragende Beispiele in Stadtmodellen (Köln u.a.), so verlieren diese nach einigen Jahren die ursprüngliche Verve und Wirksamkeit, anstatt eine überregionale Ausstrahlung und Nachahmung zu entfalten. Hier zeigt sich auch, dass auf der einen Seite kulturpolitischer Wille und kulturpolitische Energie fehlen, um dieses Instrument flächendeckend einzusetzen und zu stärken, auf der anderen Seite fehlt es auch an Nachdrücklichkeit vonseiten der Verbände und der einzelnen Künstler*innen, einheitliche, verbindliche und nachhaltige Planungsmodelle zu entwickeln, die in der Lage sind, die Landschaften der Darstellenden Künste und mit ihr die Gruppen und Künstler*innen in eine klar gezeichnete Zukunft zu führen.

Ein einheitliches Planungssystem sollte vor allem sieben Aspekte beinhalten:

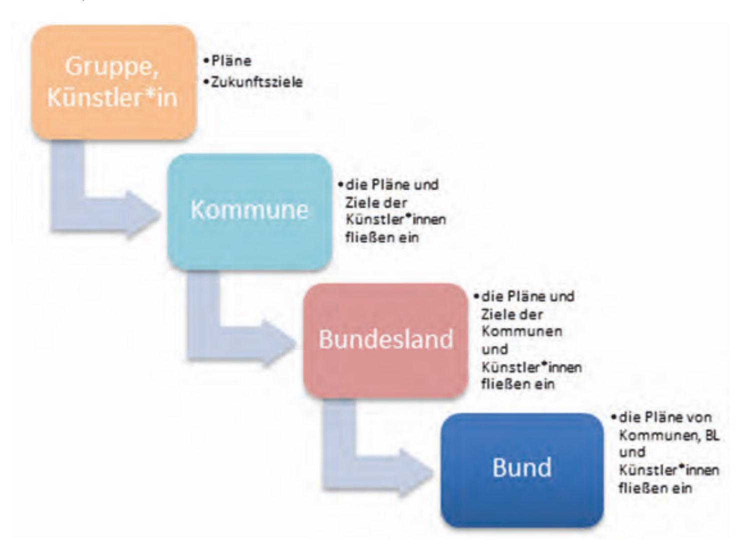
- **Zweigleisigkeit,** denn während die Planung und Förderung von künstlerischen Projekten und in sich geschlossenen künstlerischen Produktions- oder Festivalzyklen unbestritten zu den wichtigsten Elementen einer KEP gehören, sollten zukünftig auch die Lebensentwürfe der Künstler*innen und der Mitglieder von Gruppen durch eine langfristige existenzielle Grundsicherung ermöglicht und abgestützt werden. Jede zukünftige KEP – auf welcher Ebene auch immer – sollte die Grundsicherung oder adäquate alternative Instrumente in jedem Planungsmodell enthalten, um die Kreativität der Künstler*innen und den Erhalt ihrer Arbeit zu sichern.
- **Zukunftsfähigkeit,** also die Reflexion und Aufnahme neuer Entwicklungen in den Darstellenden Künsten und im gesellschaftlichen Umfeld in den Planungssystemen, hier vor allem die Aufnahme und Reflexion neuer kritischer Diskurse und der sich daraus ergebenden Ansprüche an neue Projekte, an die Arbeit von Gruppen, Einzelkünstler*innen und Organisationen,
- **Nachhaltigkeit**, also die Absicherung einer dauerhaften Bedürfnisbefriedigung der beteiligten und angesprochenen Akteur*innen bei einer dauerhaften und natürlichen Regenerationsfähigkeit der entwickelten Modelle und Systeme,
- **Modularität,** also den Aufbau von Planungssystemen in einzelnen Modulen, die sich nach den jeweiligen Zielstellungen des Systems und ihren Abstufungen ausrichten,
- **Einheitlichkeit**, also die Austauschbarkeit von Modulen der Planungsmodelle zwischen den Ländern,
- **Flächendeckung,** also die komplette Abdeckung der Theater- und Kulturlandschaften der Bundesrepublik, der Länder und der Kommunen mit KEP-Systemen, um die kulturelle Zusammenarbeit zwischen Städten und Ländern, vor allem aber die Mobilität von Gruppen und Künstler*innen in der gesamten Bundesrepublik abzusichern – wie auch international, denn das System wäre selbstverständlich ideal bei einer europaweiten Nutzung und Komplementarität,

- **Bottom-up-Planung,** also die von den Interessen, Zielen und Plänen der Künstler*innen und Gruppen ausgehenden Planungen in die nächsthöhere Ebene – im Widerspruch zur bislang üblichen Top-down-Planung, in der die Interessen der Kulturbehörden und der Verbände die entscheidenden Marker und Anker einer Kulturplanung geprägt haben.

Während die meisten der Aspekte unumstritten und klar sein sollten, wollen wir uns abschließend auf den Aspekt der Modularität konzentrieren und einen ersten Vorschlag machen, wie ein neues Planungssystem seine bisherigen Schwächen und Kritikpunkte durch Vereinfachung aufbrechen könnte. Dabei geht es zuerst um eine Begriffsbestimmung:

Modularität als Nachhaltigkeit schaffendes Element einer zukünftigen Kulturentwicklungsplanung besteht vor allem darin, dass sowohl die drei Ebenen innerhalb eines Bundeslandes miteinander und mit den Plänen und Interessen der Künstler*innen und freien Gruppen verknüpft werden können bzw. eine Verbindung auch zu ähnlichen Aufgabenstellungen in einem **Nachbarbundesland**, zwischen zwei Städten eines oder verschiedener Bundesländer miteinander hergestellt wird. Das schafft eine bundesweite Stabilität und Verlässlichkeit als Rahmen für die Arbeit der freien Gruppen und Künstler*innen und eröffnet zahlreiche Möglichkeiten zu Kollaborationen und echten Kooperationen bis hin zu verschmelzenden Aktivitäten.

Abbildung 3: Modularisierung eines zukünftigen Modells der KEP (Schmidt et al. 2021)



Bei der in diesem Planungssystem wichtigen **Bottom-up-Planung** fließen die Ideen, Wünsche, Elemente und Projekte und alle darauf fußenden Planungen in die Kulturentwicklungspläne der Kommunen,

- fließt die Summe aller Elemente der Kulturentwicklungspläne der Kommunen in die KEP der Bundesländer und
- fließt die Summe aller 16 Kulturentwicklungspläne in das KEP-System der Bundesrepublik ein und reflektiert dort die Summe der Wünsche und Interessen der freien Künstler*innen und Gruppen, aber auch der Kulturorganisationen wie der staatlichen und privaten Theater,
- der Abgleich erfolgt jährlich.

Das Besondere an diesem Planungssystem sind die Schnittstellen zwischen den einzelnen Planungsmodulen, die es ermöglichen, dass völlig neue, raumübergreifende kulturpolitische und künstlerische Formen der Zusammenarbeit entwickelt werden, die das System der Darstellenden Künste nachhaltiger, künstlerisch erfolgreicher und schließlich auch resilienter machen, und in dem die Künstler*innen selbst ein Leben lang unter den Vorzeichen einer elementaren Grundsicherung gefördert und so unterstützt werden, sodass sie ihren Beruf mit Engagement, Freude und ohne Not ausüben können.

Die Studie hat viele wichtige und neue Ergebnisse und Erkenntnisse gezeitigt – an dieser Stelle ein großer Dank an die zum Teil namentlich genannten, zum Teil anonymisierten Interviewpartner*innen.

Regionale Perspektiven aus der Krise

Arbeit und Förderung der Freien Darstellende Künste in Zeiten von COVID-19

Aron Weigl/EDUCULT

Aus der Zeit der Pandemie ist zu lernen, dass die freien darstellenden Künste resilienter und die Fördersysteme nachhaltiger werden müssen. Das gelingt über eine grundsätzliche Reform, die sowohl entwicklungs- als auch aufführungsorientiertes Arbeiten berücksichtigt, die Wertschätzung innerhalb der Gesellschaft wiedergewinnt und die Einkommenskontinuität der Künstler*innen sicherstellt. Gestärkte Netzwerke tragen dazu bei.
Dr. Aron Weigl/EDUCULT Wien

1 Vorwort

Der Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) vertritt als Dachverband auf Bundesebene die Interessen von 16 Landesverbänden und von drei assoziierten Verbänden. Er repräsentiert über 25.000 im freien Theater-, Tanz- und Performancebereich Tätige.

Die COVID-19-Pandemie hat sie ohne Vorbereitung und mit Wucht getroffen. Die Bundesregierung, die Kulturministerien der Länder, aber auch kommunale Verwaltungen haben mit unterschiedlichen Unterstützungsmaßnahmen darauf reagiert.

Als regelmäßige Fördereinrichtung für die Freien Darstellenden Künste hat der Fonds Darstellende Künste (*Fonds*) nach Ausbruch der COVID-19-Pandemie nicht nur sehr schnell ein umfangreiches Förderprogramm aufgelegt, sondern auch diese Ausnahmesituation als Gelegenheit genutzt, in 21 Teilstudien wissenschaftliche Untersuchungen zu den Freien Darstellenden Künsten in Auftrag zu geben. Dazu gehört auch die vorliegende Arbeit von Aron Weigl.

Ziel dieser Forschungen war es, Erkenntnisse zu Förderstrukturen, Arbeitsweisen und Bedarfen in den Freien Darstellenden Künsten zu erhalten, denn sie bilden eine wichtige tragende Säule der bundesdeutschen Theaterlandschaft. Geprägt durch große Experimentierfreudigkeit und voller Innovationskraft sind ihre Vertreter*innen Vorrei-

ter*innen im Entwerfen, Austesten und Vorleben von neuen Lebens- und Arbeitsmodellen. Dies geschieht vielfach kollaborativ, transdisziplinär und partizipativ.

Dieses eindrücklich gewachsene, inzwischen auch international vernetzte System künstlerischer Tätigkeit ist aber auch ein sehr verletzliches Zusammenspiel von Akteur*innen, die in hoher Abhängigkeit von externen Faktoren stehen.

Dies verdeutlicht die COVID-19-Pandemie. Wie unter einem Brennglas werden Probleme bisheriger Existenzmodelle und Förderinstrumentarien sichtbar. Davon zeugen die Befragungsergebnisse aus allen Bundesländern in dieser Studie. Sie bieten Einblicke in die vielfältigen Bemühungen auf Länderebene, diese durch die COVID-19-Pandemie ausgelöste Krise zu bewältigen.

Die Studie dokumentiert die Herausforderungen, welche durch die COVID-19-Pandemie für die Arbeit in den Freien Darstellenden Künsten in den einzelnen Bundesländern entstanden. Sie bietet aber auch einen Abriss über Entwicklungen von Förderinstrumenten und Etathöhen. Wie hat sich die Förderlandschaft vor und während der Pandemie auf der Ebene der Bundesländer verändert?

Die daraus gewonnenen Erkenntnisse helfen, die kultur-, förder- und sozialpolitischen Debatten nicht nur des BFDK und seiner Landesverbände zu forcieren. Es geht darum, wie sich die Freien Darstellenden Künste nach der COVID-19-Pandemie weiter entwickeln können und wie sich die Förderarchitektur und Förderinstrumente nachhaltig auf Bundes-, Landes- und Kommunalebene abstimmen und modernisieren lassen.

Die COVID-19-Pandemie hat zu einem engeren Dialog zwischen Vertreter*innen aus Kunst, Politik und Verwaltung geführt. Dies brachte bei allen Beteiligten beachtliche Lernkurven hervor, die sich nicht verflüchtigen dürfen, da eine Dreiecksdebatte zwischen Künstler*innen, Institutionen und Gesellschaft über Werte und Wirkungsideen notwendig und überfällig ist. Es geht darum, Förderung auf den verschiedenen Ebenen künftig noch mehr zusammenzudenken, damit freie Theaterhäuser, Gruppen und einzelne Künstler*innen davon besser profitieren und gegenüber Krisen eine Resilienz aufbauen können.

Dafür Denkanstöße zu leisten, gebührt dem Auftraggeber dieser Studie, dem *Fonds*, sowie dem Autor Aron Weigl unbedingter Dank.

Helge-Björn Meyer
Leitung Politik und Gremien
Geschäftsführung
Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V.

2 Forschungsinteresse

Die COVID-19-Pandemie und die damit einhergehenden staatlichen Maßnahmen seit März 2020 haben die Akteur*innen des Kulturbereichs mit voller Wucht getroffen. Ihre Arbeit war von einem Moment zum nächsten nicht mehr wie gewohnt umsetzbar. Die Freien Darstellenden Künste, die als soziale und vor allem physische Kunstformen den Austausch mit Menschen suchen wie kaum andere, sind von Social Distancing ganz besonders betroffen. Aus der Gesundheitskrise wurde für die Akteur*innen schnell eine fi-

nanzielle Krise. Die staatlichen Unterstützungen zur Überbrückung dieser schwierigen bis katastrophalen Situation wurden differenziert wahrgenommen und unterschieden sich aufgrund des föderalen Systems zwischen den Bundesländern, aber auch zwischen den anderen Gebietskörperschaften zum Teil beträchtlich. Die Frage ist dabei nicht nur, wie die Kulturverwaltungen und die Kulturpolitik auf die Krise reagiert haben, sondern auch, wie die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste selbst mit der Pandemiesituation bis zum Ende der Datenerhebungen im Frühsommer 2021 umgegangen sind.

Ziel der Studie ist es deshalb, Veränderungen auf die Freien Darstellenden Künste in Zeiten von COVID-19 zu erfassen und darzulegen. Die Konsequenzen der umwälzenden Ereignisse auf die Arbeitsweisen der Freien Darstellenden Künste stehen dabei im Vordergrund, die dabei entstandenen Förderinstrumente sind als Reaktion darauf zu verstehen. Insbesondere werden die Veränderungen auf Ebene der Bundesländer mit einem zusätzlichen Blick auf die kommunale Ebene im Kontext der jeweiligen Situation der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste betrachtet. Ergänzend soll auch das Verhältnis zu den neu entstandenen Bundesförderprogrammen Berücksichtigung finden. Diese haben in der Pandemiezeit eine besondere Entwicklung erfahren. Seit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland wurden nie mehr Mittel für die Freien Darstellenden Künste von Bundesseite zur Verfügung gestellt.

Auf Basis der aus den Erhebungen und Analysen gewonnenen Erkenntnisse werden Problemstellen und Zukunftsvision zusammengeführt. Es geht darum, festzustellen, welche Leerstellen bestehen und welche Konsequenzen die aktuellen Veränderungen auf die zukünftige Förderpraxis haben können und sollten. Es geht um ein weiterentwickeltes und den neuen Erfordernissen, aber auch alten Herausforderungen angepasstes Fördersystem. Die abschließende Frage ist in diesem Sinne, wie das System krisenresistenter sein könnte und wie die Abhängigkeit der Freien Darstellenden Künste vom Staat hinterfragt werden müsste.

Zusammengefasst stehen die folgenden Forschungsfragen im Mittelpunkt:

- Wie hat sich die Förderlandschaft vor und während der Pandemie auf der Ebene der Bundesländer verändert?
- Welche beispielhaften Fälle lassen sich auf kommunaler Ebene identifizieren?
- Wie wird die Kompatibilität mit den Förderungen auf Bundesebene wahrgenommen?
- Welche Auswirkungen hat die Veränderung der Förderstrukturen auf die Akteur*innen?
- Wie könnte auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse eine zukünftige Förderpraxis aussehen?

Da die COVID-19-Pandemie zum Zeitpunkt des Studienabschlusses noch bestand, war es beim Verfassen nicht leicht, in der Darstellung immer die passende Zeitform zu wählen. Einerseits waren viele der Maßnahmen zur Bekämpfung der Auswirkungen der Pandemieeinschränkungen im Herbst 2021 bereits ausgelaufen. Andererseits konnte zu diesem Zeitpunkt noch nicht von einem Ende der Pandemie die Rede sein. Aufgrund der starken Öffnungstendenzen seit dem Frühsommer 2021 muss aber von einer neuen Phase in der Pandemie gesprochen werden. Der Fokus der Studie liegt eher auf den ersten

Phasen, die als vergangen bezeichnet werden können, ohne dabei von einem Ende der Pandemie auszugehen.

3 Methodisches Vorgehen

3.1 Dokumente

Eine umfassende Dokumentenanalyse stellte eine der drei Säulen des Forschungsprozesses dar und erfolgte durchgehend über den gesamten Forschungszeitraum. Dabei wurden unterschiedliche Dokumentenarten einbezogen und qualitativ inhaltsbezogen analysiert.

Eine wichtige Ausgangsbasis waren die **Gutachten**, die im Auftrag des BFDK von den Landesverbänden bzw. einbezogenen Expert*innen im Jahr 2020 erstellt wurden. Sie wurden in *Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft*[1], redaktionell bearbeitet von Thomas Kaestle, veröffentlicht. Die Datengrundlage und die Qualität der Gutachten sind sehr unterschiedlich. Aus diesem Grund sind nur Daten aus den Gutachten in diese Studie eingegangen, deren Quellen nachvollziehbar gemacht wurden. Beispielsweise ist im niedersächsischen Gutachten angegeben, dass neun Expert*innen befragt wurden und vier Stellungnahmen von Kulturverbänden eingeflossen sind. Im Rahmen des Gutachtens für Nordrhein-Westfalen wurden neben diversen Auskünften durch Kulturämter auch 13 Leiter*innen von Spielstätten und zwölf freie Gruppen befragt. Im Saarland fand eine Befragung statt. In Sachsen wurden die Kulturraumsekretariate befragt, eine Umfrage umgesetzt und Vertreter*innen von Netzwerken und Interessenvertretungen einbezogen. Umfragen gab es auch in Schleswig-Holstein, Thüringen und Hessen etc.

Zur Feststellung von Budgetveränderungen wurden die öffentlichen **Haushalte der Bundesländer** herangezogen. Problematisch ist hierbei, dass in den Einzelplänen für Kultur nicht immer klar definiert ist, was der Begriff der Freien Darstellenden Künste oder der freien Theater etc. umfasst. Das unterscheidet sich auch von Bundesland zu Bundesland. Zudem handelt es sich um Mittel, die mal für die Freie Szene allgemein, mal für Theater allgemein, mal dezidiert für die Freien Darstellenden Künste oder aber gar nicht genau zugeordnet sind. So ist es nicht immer per se möglich, die Budgethöhe für die Freien Darstellenden Künste zu benennen. Eine exakte Feststellung der einzelnen Budgethöhen war nicht Ziel der Studie, allerdings die Abbildung von Veränderungen, wo möglich. Ein Vergleich zwischen den Bundesländern ist zudem äußerst schwierig und aufgrund der genannten Gründe nicht zu empfehlen.

Weitere Einzeldokumente, Berichte, Protokolle, Pressemitteilungen, Bekanntmachungen, Newsletter und andere Aussendungen haben die Datengrundlage ergänzt. Diese wurden sowohl von Landesverbänden und kommunalen Vertreter*innen zur Verfügung gestellt als auch aus Online-Quellen bezogen.

1 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.) (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern. Berlin.

3.2 Interviews

Die zweite Grundlage für die Erfassung der Situation der Akteur*innen sowie der Förderpraxis in den Bundesländern waren Gespräche mit **Vertreter*innen der Landesverbände** der Freien Darstellenden Künste. Diese Gespräche wurden in Form von leitfadengestützten Expert*inneninterviews umgesetzt. Narrative Elemente waren Teil des Vorgehens, um Entwicklungen abbilden zu können. Die Interviews dauerten in der Regel zwischen zwei und drei Stunden und wurden als Einzel- oder Doppelinterviews durchgeführt.

Zur Darstellung der Fallbeispiele dreier Kommunen und eines Landkreises fanden zudem Gespräche mit **Vertreter*innen der Kulturverwaltung** statt. Diese Interviews waren stärker auf Inhalte ausgerichtet und dauerten jeweils rund eine Stunde.

Alle Interviewdaten wurden mittels qualitativer Inhaltsanalyse ausgewertet und mit den Dokumenten- und Befragungsdaten trianguliert.

3.3 Befragung

Kern der Studie war eine bundesweite Umfrage unter Mitgliedern der Landesverbände für Freie Darstellende Künste und Nicht-Mitgliedern. Die Befragung fand im Zeitraum vom 26. April bis zum 31. Mai statt und wurde als Online-Fragebogen umgesetzt. Dabei wurden Fragen zur wirtschaftlichen Situation, der Finanzierung vor und während der Pandemie, der aktuellen Nutzung und Einschätzung der Förderinstrumente sowie zur Arbeit in der Krise und zu Zukunftsaussichten gestellt. Der Fragebogen wurde in Abstimmung mit dem Bundesverband Freie Darstellende Künste erstellt und der Link zur Umfrage von den Landesverbänden an alle Mitglieder sowie Nicht-Mitglieder aus den jeweiligen Verteilern versandt. Insgesamt haben 740 Personen an der Umfrage teilgenommen. Von diesen mussten 275 Datensätze aufgrund eines frühzeitigen Abbruchs des Fragebogens ausgeschlossen werden. Insgesamt wurden 465 Antwortdatensätze in die Auswertung einbezogen. Von diesen 465 Befragten sind 339 Personen laut eigenen Angaben Mitglieder in Landesverbänden für Freie Darstellende Künste. Zudem haben 126 weitere Nicht-Mitglieder an der Befragung teilgenommen. Unter den Mitgliedern ergibt das einen Rücklauf von 18 %.

Stichprobenbeschreibung

Die Befragung wurde an alle Mitglieder der Landesverbände für Freie Darstellende Künste und Nicht-Mitglieder versandt. Die Teilnahme war freiwillig, weshalb es sich um eine selbstselektierte Stichprobe handelt. Zur besseren Einordnung der Ergebnisse wird die Stichprobe im Folgenden dargestellt.

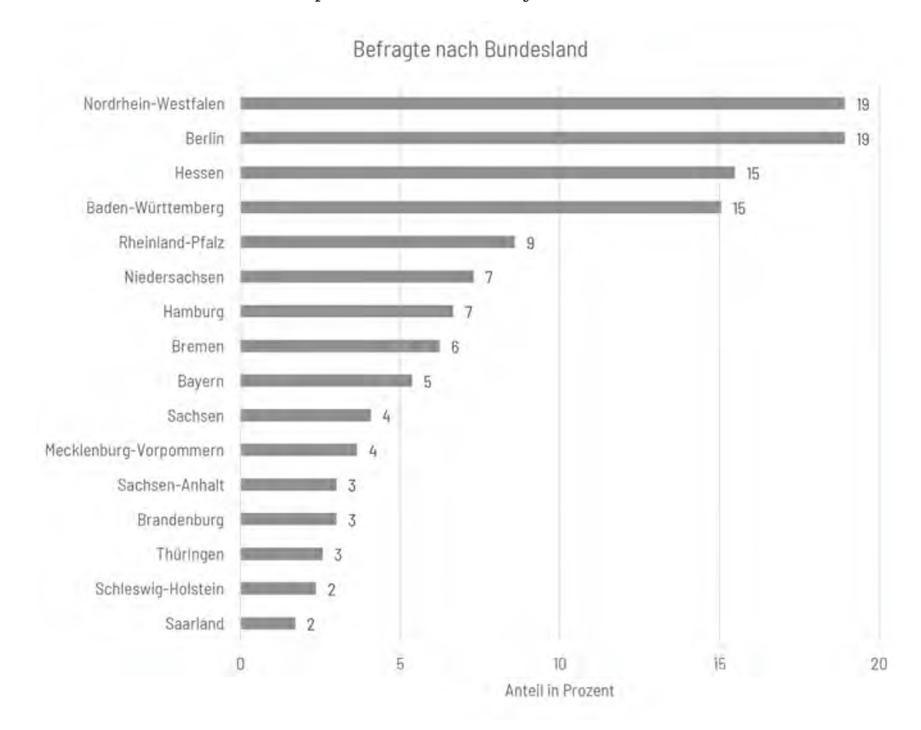
Knapp drei Viertel (73 %) der Befragten sind Mitglieder in einem Landesverband, etwa ein Viertel (27 %) gibt an, kein Mitglied zu sein (s. Abb. 1).

Abbildung 1: Sind Sie bzw. ist Ihr Kollektiv/Ihre Spielstätte Mitglied in einem Landesverband für Freie Darstellende Künste? (n = 465)



An der Befragung haben Mitglieder und Nicht-Mitglieder der Landesverbände teilgenommen, die in verschiedenen Bundesländern aktiv sind. Die Aufteilung nach Bundesländern zeigt eine breite Streuung, wobei mit 18 % die meisten befragten Mitglieder (n = 339) mit ihrem Kollektiv oder ihrer Spielstätte in Nordrhein-Westfalen ansässig sind, 14 % in Baden-Württemberg, 13 % in Berlin, 10 % in Hessen. Der Anteil der restlichen Bundesländer ist jeweils unter 10 %. Bei den Nicht-Mitgliedern (n = 126) ergibt sich eine andere Verteilung nach Bundesländern. 20 % der befragten Nicht-Mitglieder befinden sich mit ihrem Kollektiv oder ihrer Spielstätte in Berlin, 18 % in Hessen und 11 % in Nordrhein-Westfalen. Auch aus allen anderen Bundesländern sind Nicht-Mitglieder vertreten, wobei sich deren Anteil auf jeweils unter 10 % beläuft. Ähnlich zur Mitgliedschaft zeigt sich, dass 19 % hauptsächlich in Berlin und Nordrhein-Westfalen arbeiten und jeweils 15 % in Baden-Württemberg und Hessen verortet sind. Der Anteil der Befragten, die in den restlichen Bundesländern arbeiten, beläuft sich auf jeweils unter 10 %, wobei alle Bundesländer mit mindestens 2 % der Befragten vertreten sind (s. Abb. 2). Diese Teilnahmezahlen sind nicht verwunderlich, da Berlin und Nordrhein-Westfalen im Vergleich zu den anderen Bundesländern auch insgesamt die meisten Mitglieder haben.

Abbildung 2: In welchem Bundesland sind Sie bzw. ist Ihr Kollektiv/Ihre Spielstätte Mitglied des Landesverbandes und/oder hauptsächlich aktiv? (Mehrfachauswahl) (n = 465)



In Bezug auf den Rücklauf unter den Mitgliedern der Landesverbände ergibt sich ein anderes Bild. Hier konnten eher kleinere Verbände ihre Mitglieder mobilisieren. Beispielsweise haben in Rheinland-Pfalz 79 % der 38 Mitglieder an der Umfrage teilgenommen. In Mecklenburg-Vorpommern waren es knapp über die Hälfte und in Schleswig-Holstein 44 % (s. Abb. 3).

An der Befragung haben mit 63 % vorwiegend Einzelpersonen teilgenommen. Etwas mehr als ein Fünftel geben jeweils an, in einem Duo (22 %) oder in einem Ensemble oder Kollektiv mit eigener Spielstätte (21 %) zu arbeiten. 17 % arbeiten in einem Ensemble oder Kollektiv ohne eigene Spielstätte, 12 % in einer Spielstätte oder einem Produktionshaus, 11 % im Rahmen eines Festivals und 5 % bei einer Interessenvertretung. In den offenen Antwortkategorien, die Einzelne zusätzlich oder fünf Befragte ausschließlich beantworteten, gaben einzelne Befragte u.a. an, in einer (kulturellen) Bildungsstätte oder bei einer Förderinstitution zu arbeiten (s. Abb. 4).

Abbildung 3: Rücklauf nach Bundesland (n = div.)

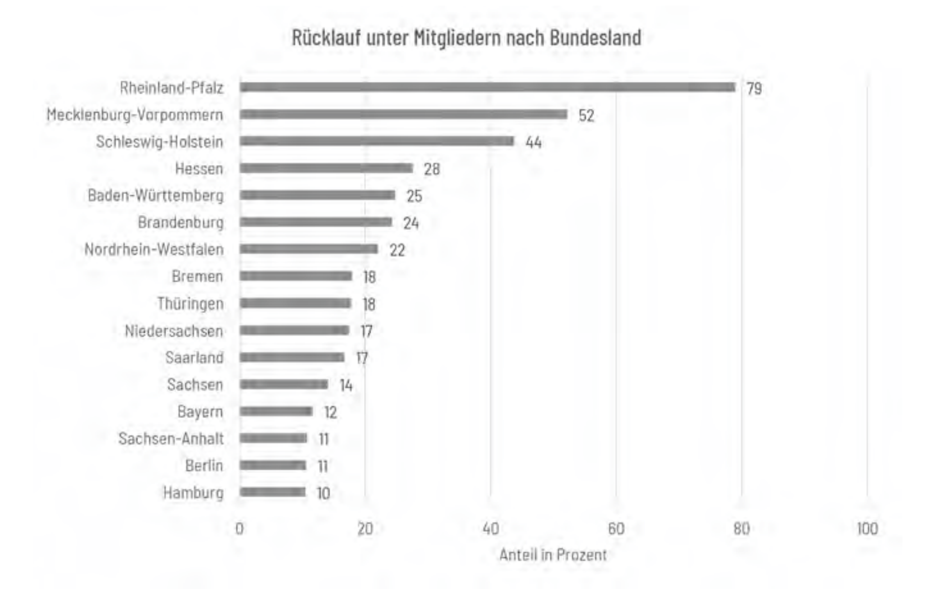


Abbildung 4: In welcher Form/welchen Formen arbeiten Sie hauptsächlich? (Mehrfachauswahl) (n = 465)

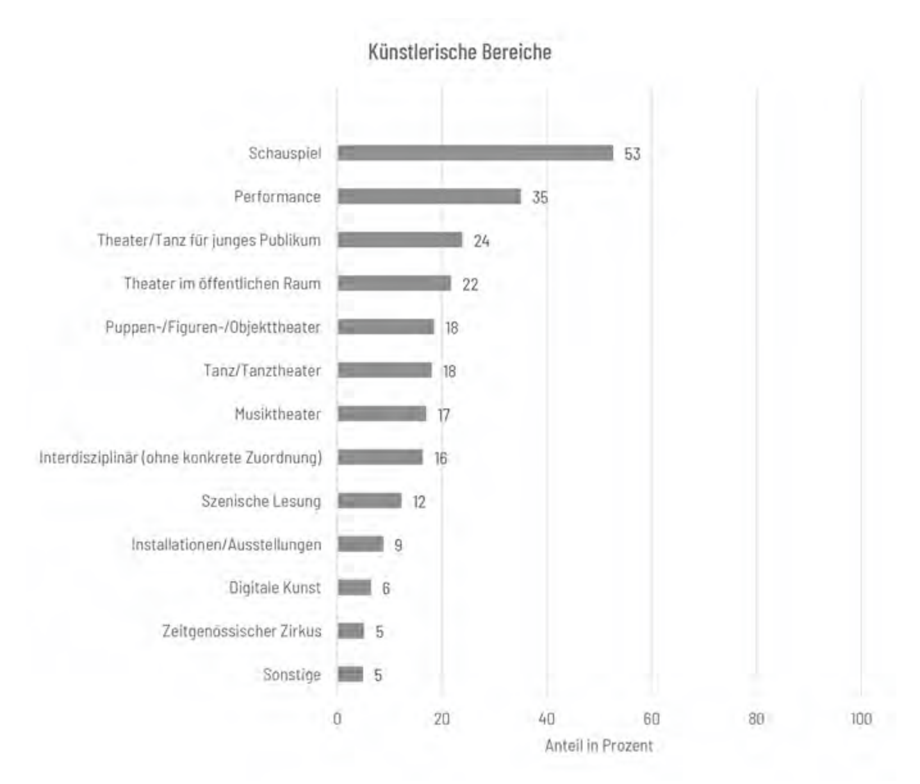


Die Verteilung nach den verschiedenen Bereichen der Freien Darstellenden Künste gestaltet sich divers, wobei die Befragten mehrere Bereiche auswählen konnten. Der Anteil jener, die im Bereich Schauspiel arbeiten, ist mit 53 % am größten. 35 % ordnen sich dem Bereich Performance zu und 24 % Theater und Tanz für junges Publikum. Theater im öffentlichen Raum nennen 22 % und sowohl Puppen-/Figuren-/Objekttheater als

auch Tanz/Tanztheater jeweils 18 %. Im Bereich Musiktheater arbeiten 17 % der Befragten. Szenische Lesung, Installationen und Ausstellungen, digitale Kunst und zeitgenössischer Zirkus teilen sich zwischen 12 % und 5 % der Befragten auf. 16 % der Befragten geben an, interdisziplinär, ohne konkrete Zuordnung zu den anderen Bereichen, zu arbeiten. Darüber hinaus gibt es 5 % nicht den anderen Kategorien zuordenbare Angaben in einer offenen Antwortkategorie. Hier wurden u.a. Bereiche wie Kabarett, Kleinkunst oder Theaterpädagogik genannt (s. Abb. 5).

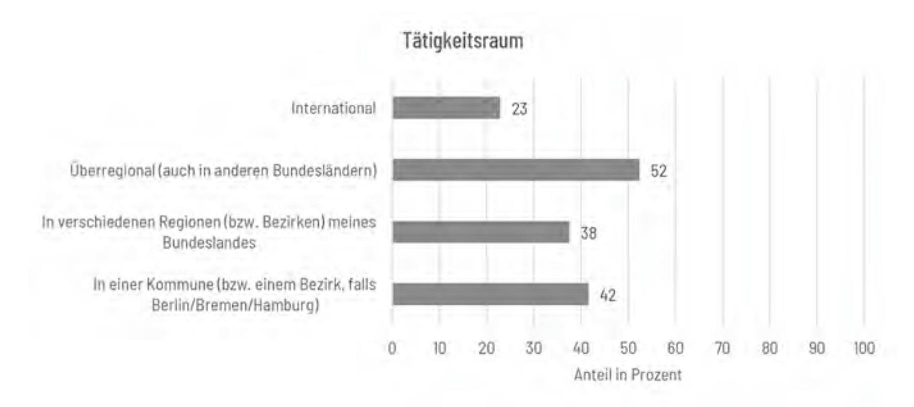


Abbildung 5: Welchem Bereich/welchen Bereichen ordnen Sie sich zu? (Mehrfachauswahl) (n = 465)



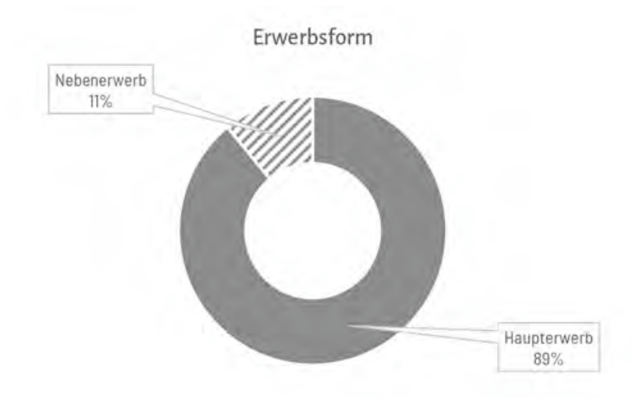
Mehr als die Hälfte der Befragten (52 %) ist überregional tätig, auch in anderen Bundesländern. 42 % sind hauptsächlich in einer Kommune bzw. in einem Bezirk, falls es sich um Berlin, Bremen oder Hamburg handelt, tätig. 38 % arbeiten in verschiedenen Regionen bzw. Bezirken ihres Bundeslandes. Mit 23 % ist knapp ein Viertel der Befragten auch international tätig (s. Abb. 6).

Abbildung 6: Wo sind Sie hauptsächlich tätig? (Mehrfachauswahl) (n = 464)



An der Umfrage haben mit 89 % vor allem Personen teilgenommen, die hauptberuflich in den Freien Darstellenden Künsten arbeiten. Bei lediglich 11 % der Befragten handelt es sich um einen Nebenerwerb (s. Abb. 7).

Abbildung 7: Handelt es sich bei Ihrer Tätigkeit in den Freien Darstellenden Künsten um einen Haupt- oder einen Nebenerwerb? (n = 465)



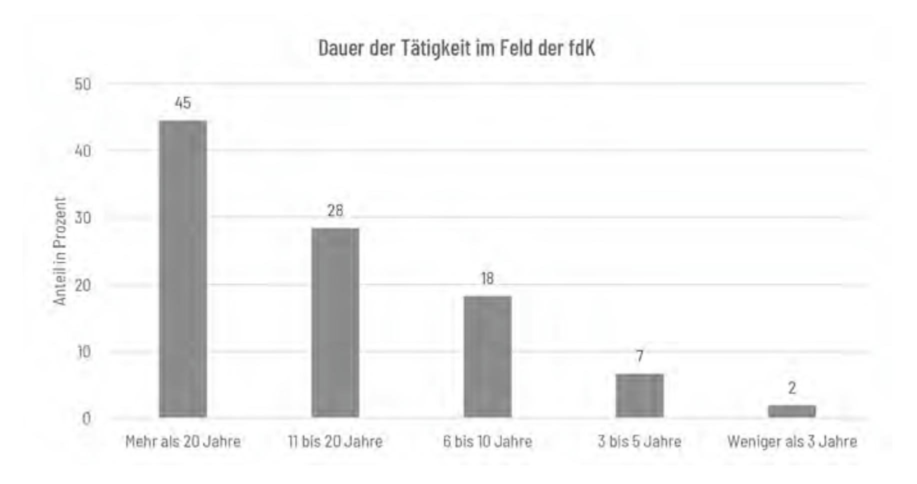
42 % der Befragten geht neben der Arbeit in den Freien Darstellenden Künsten keiner zusätzlichen Tätigkeit nach. 35 % verfolgen nebenbei eine selbstständige Tätigkeit. 15 % haben zusätzlich ein sozialversicherungspflichtiges Beschäftigungsverhältnis (ab 451 €) und 6 % einen Minijob bis 450 €. 5 % der Befragten sind aktuell außerdem in einem Studium oder einer Ausbildung (s. Abb. 8).

Abbildung 8: Welcher zusätzlichen Tätigkeit gehen Sie nach (neben der in den Freien Darstellenden Künsten)? (Mehrfachauswahl) (n = 465)



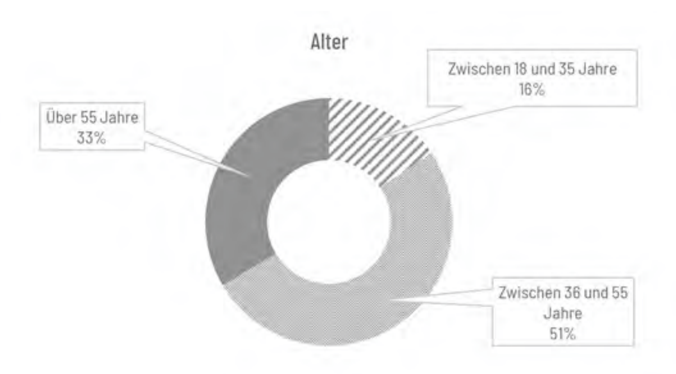
Die meisten der Befragten arbeiten schon lange Zeit im Feld der Freien Darstellenden Künste. 45 % geben an, seit mehr als 20 Jahren in den Freien Darstellenden Künsten tätig zu sein, 28 % seit 11 bis 20 Jahren und 18 % seit 6 bis 10 Jahren. Lediglich 7 % arbeiten erst seit 3 bis 5 Jahren und 2 % weniger als 3 Jahre im Feld (s. Abb. 9).

Abbildung 9: Wie lange sind Sie bereits im Feld der Freien Darstellenden Künste tätig? (n = 465)



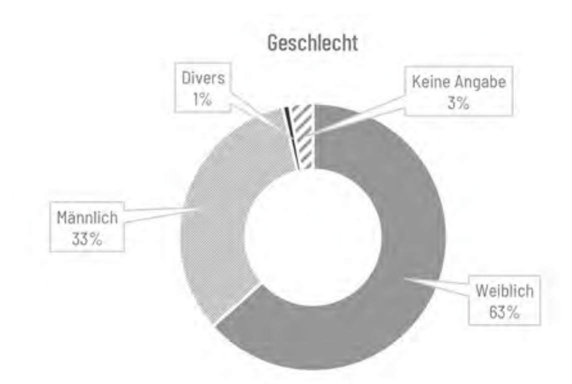
Knapp über die Hälfte der befragten Akteur*innen ist zwischen 36 und 55 Jahre alt. Ein Drittel ist älter als 55 Jahre und 16 % der Befragten sind zwischen 18 und 25 Jahre alt (s. Abb. 10).

Abbildung 10: Wie alt sind Sie? (n = 465)



Das Geschlechterverhältnis der Befragten ist weiblich geprägt. 63 % ordnen sich dem weiblichen Geschlecht zu, 33 % dem männlichen, 1 % gibt »divers« an und 3 % machen keine Angabe (s. Abb. 11).

Abbildung 11: Bitte geben Sie Ihr Geschlecht an (n = 465)



4 Veränderte Arbeitsbedingungen in den Freien Darstellenden Künsten

Um zu verstehen, unter welchen Vorbedingungen die Freien Darstellenden Künste im März 2020 in die COVID-19-Pandemie geraten sind, braucht es einen Blick auf die Veränderungen, die sich bereits in den Jahren zuvor ereignet haben. Die öffentlichen Fördersysteme sind hier als wichtige Rahmenbedingungen für die Arbeit der Freien Darstellenden Künste anzuerkennen und werden im ersten Teilkapitel einer allgemeinen Analyse

unterzogen. Mit der Studie von Ulrike Blumenreich von 2016[2] zu den Förderstrukturen liegen Daten vor, die als Vergleichsfolie für die nachfolgenden Veränderungen herangezogen werden. So werden auch nur die Punkte angeführt, die eine Veränderung gegenüber der Situation im Jahr 2016 beschreiben. Die Analyse der zuletzt vorgenommenen Anpassungen von Förderinstrumenten in vielen Bundesländern zeigt, dass dabei tendenziell stärker Rücksicht auf die Arbeitsweisen und Bedarfe der Szene genommen wurde.

Außerdem bietet die Publikation *Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft*[3] detaillierte Darstellungen der Situationen in den 16 Bundesländern. Die darin versammelten Gutachten zu den Strukturen, Potenzialen und Bedarfen der Freien Darstellenden Künste beschreiben den Ist-Zustand im Jahr 2020, ohne dabei auf die Einschränkungen durch die Pandemie einzugehen, und sind deshalb ebenfalls eine wichtige Quelle für die Veränderungen, die sich in den vergangenen Jahren ergeben haben.

Auf dieser Basis lassen sich die Herausforderungen beschreiben, mit denen die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste seit März 2020 konfrontiert sind. Proben- und Aufführungseinschränkungen, abgesagte Gastspiele und damit fehlende Eigeneinnahmen haben dazu geführt, dass die Akteur*innen in eine schwierige wirtschaftliche Situation geraten sind. Wie und in welchem Ausmaß sie sich dennoch finanzieren konnten, wird im zweiten Teilkapitel dargestellt. Aber auch die Frage nach der Wertschätzung, die sie widerfahren haben, zeigt auf, dass nicht nur Herausforderungen auf finanzieller Ebene aufgetreten sind.

4.1 Überblick über Veränderungen im Förderwesen

Insgesamt hat sich die Fördersituation für die Freien Darstellenden Künste in den vergangenen Jahren verbessert. Dabei geht es vor allem um Budgeterhöhungen, eine Ausdifferenzierung der Förderinstrumente und weitere Anpassungen von Förderrichtlinien und deren administrative Umsetzung.

Trotz allem heißt das nicht, dass dort, wo eine Veränderung stattgefunden hat, die Fördersysteme nun den Bedarfen komplett entsprächen. In vielen Bundesländern hat eine langjährige Stagnation im Fördersystem die Weiterentwicklung der Szene gebremst. Dort sind Reformstaus entstanden, die die zuletzt vorgenommenen Anpassungen dringend notwendig gemacht haben.

Insgesamt kam es seit 2016 in 14 von 16 Bundesländern zu Erhöhungen der Förderbudgets für die Freie Szene im Allgemeinen, wovon auch die Freien Darstellenden Künste profitierten, bzw. für die Freien Darstellenden Künste im Speziellen. Der Umfang der Erhöhungen divergiert dabei zwischen den Bundesländern zum Teil erheblich. Zudem konnten in 10 von 16 Bundesländern neue Förderinstrumente entwickelt werden. Es wird deutlich, dass die Arbeit der Landesverbände einen entscheidenden Anteil an der Rea-

2 Blumenreich, Ulrike (2016): Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland. Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern. Hg. v. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. Berlin.

3 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021).

lisierung und Ermöglichung von Verbesserungen im Fördersystem hat. Im Folgenden werden die wichtigsten Veränderungen in den einzelnen Bundesländern dargestellt.

»Seit mehr als fünf Jahren gibt es eine Stagnation. Da kann sich nicht viel entwickeln.«[4]

Baden-Württemberg	
Budgetveränderung	2018: minus 100.000 € 2020/21: jeweils plus 30.000 €
Neues Förderinstrument	*FreiRäume*: Förderung für kulturelle Begegnungsorte im ländlichen Raum 2020: 2,4 Mio. € 2021: 1,7 Mio. € bislang von Freien Darstellenden Künsten nicht genutzt

In Baden-Württemberg bestand bereits vor 2016 eine ausdifferenzierte Förderstruktur mit institutioneller Förderung, Projekt- und dreijähriger Konzeptionsförderung, Projektförderung Kulturelle Bildung für Freie Darstellende Künste, Gastspiel-, Aufführungs- und Wiederaufnahmeförderung, Förderung regionaler Festivals sowie Weiterbildungsförderung und Stipendien.[5] Seitdem lässt sich allerdings keine positive Veränderung konstatieren. Im Jahr 2017 gab es einen Aufwuchs des Haushaltstitels für freie Theater, der aber aus dem Titel Sonstige Zuschüsse zur Förderung der Kunst übertragen wurde und de facto keine Veränderung bedeutet. Im Doppelhaushalt 2018/19 kam es dann sogar zu einer Kürzung des Etats für die freien Theater um 100.000 € zur Haushaltskonsolidierung[6], die für den Doppelhaushalt 2020/21 mit jeweils 30.000 € Aufwuchs wieder teilweise zurückgenommen wurde[7].

Im März 2019 wurde mit dem Impulsprogramm für gesellschaftlichen Zusammenhalt, mit einem Gesamtbudget von 20 Mio. €, ein Förderinstrument entwickelt, das in Teilprogrammen auch für die Freien Darstellenden Künste von Interesse sein könnte. So unterstützt das Teilprogramm *FreiRäume* kulturelle Begegnungsorte im ländlichen Raum. In der ersten Förderrunde standen insgesamt 2,4 Mio. € und in der zweiten 1,7 Mio. € zur Verfügung. Die einzelnen Förderhöhen betragen zwischen 10.000 und 100.000 €.[8] Ein Blick auf die in der ersten Förderrunde geförderten Akteur*innen zeigt

4 Interviewpartner*in Landesverband Freie Tanz- und Theaterschaffende Baden-Württemberg e. V. (IP BW)

5 Blumenreich (2016): 153.

6 Ministerium für Finanzen Baden-Württemberg (2018): Staatshaushaltsplan für 2018/2019. Stuttgart. URL: www.statistik-bw.de/shp/2018-19/ [30.09.2021]. 727.

7 Ministerium für Finanzen Baden-Württemberg (2020): Staatshaushaltsplan für 2020/2021. Stuttgart. http://www.statistik-bw.de/shp/2020-21/ [30.09.2021]. 773.

8 Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg (2021a): Meilensteine des Impulsprogramms. URL: https://zusammenhalt.baden-wuerttemberg.de/de/startseite/zusammenhalt-in-baden-wuerttemberg/meilensteine-des-impulsprogramms/ [30.09.2021].

aber, dass das Instrument für die Freien Darstellenden Künste bislang nicht relevant ist.[9]

> »Bayern […] tangiert zwischen Tradition oder Traditionsbewusstsein und Innovation, Progressivität.«[10]

Bayern	
Budgetveränderung	2017: erstmals Position im Haushalt für Landesverband, 33.000 € für Kooperationsförderung 2018: erstmals institutionelle Förderung für Landesverband, 36.000 €
Neues Förderinstrument	Kooperationsförderung, vom Landesverband selbst verwaltet
Kulturverwaltung	Neue Referent*innenstelle »Freie Kunst-Szene Bayern« im Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst

In Bayern ist ein neu erwachtes Interesse sowohl von Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste als auch vom zuständigen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst zu beobachten, Entwicklungen für den Bereich zu schaffen. Eine gesicherte institutionelle Festbetragsförderung gibt es für 57 freie und nichtstaatliche Theater.[11] Als problematisch galt bislang die Gastspielförderung. Die Aufnahme in einen Katalog war Bedingung und im Folgenden war es schwierig, Spielorte zu finden.

Diese Gastspielförderung wurde in eine Koproduktionsförderung umgewandelt. Hierfür steht seit 2017 ein Gesamtbudget von 33.000 € zur Verfügung, das vom Landesverband selbst vergeben werden kann. Die neue Position nennt den Verband Freie Darstellende Künste Bayern e. V. explizit im Haushalt.[12] Für die Koproduktionsförderung müssen zwei Partner*innen innerhalb Bayerns mit einem Mindestabstand der Tätigkeitsorte von 50 Kilometern zusammenarbeiten. Die Vergabe erfolgt per Juryverfahren. Die Förderkriterien wurden 2020 noch einmal vereinfacht, um möglichst niederschwellig Finanzmittel ausreichen zu können. Es ist eine maximale Förderhöhe von 75 % der Gesamtkosten vorgesehen.

Außerdem kam 2018 eine institutionelle Förderung in Höhe von 36.000 € für den Verband Freie Darstellende Künste hinzu. Das Geld reicht nicht, um eine Geschäftsstelle

9 Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg (2020): Förderprogramm FreiRäume – Projektauswahl 2020. URL: https://mwk.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-mwk/intern/dateien/pdf/Aktuelle_Ausschreibungen/FreiR%C3%A4ume/Projektauswahl_gesamt_FreiR%C3%A4ume_2020.pdf [30.09.2021].

10 Interviewpartner*in Verband Freie Darstellende Künste Bayern e. V. (IP BY).

11 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): 20.

12 Bayerisches Staatsministerium der Finanzen und für Heimat (2017): Haushaltsplan 2017/2018. Einzelplan 15 für den Geschäftsbereich des Bayerischen Staatsministeriums für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst. Stuttgart. URL: https://www.stmfh.bayern.de/haushalt/staatshaushalt_2017/haushaltsplan/Epl15.pdf [30.09.2021].

einzurichten, aber erlaubt neben der ansonsten nur ehrenamtlichen Arbeit zumindest projektorientierte Kostenerstattung, die Vergütung von Reiseaufwendungen etc.[13]

Berlin	
Budgetveränderung	Beispielhaft: 2016: plus 7,5 Mio. € (Freie Szene insgesamt) 2017: plus 9,5 Mio. € (Freie Szene insgesamt) 2018/19: Hauptstadtkulturfonds plus 5 Mio. € (Großteil an Freie Szene) 2018/19: spartenoffene Festivalförderung plus 6,5 Mio. €
Neue Förderinstrumente	Spartenübergreifend: Arbeits- und Recherchestipendien Impact-Förderung Weltoffenes Berlin Förderprogramm Künstlerische Forschung Pilotprojekte Tanz: Residenzförderung Tanz Distributionsfonds Tanz
Honoraruntergrenze	Mehr Projektgelder zur Einhaltung der HUG (plus ca. 1 Mio. €)

In Berlin bestand bereits vor dem Beobachtungszeitraum eine sehr ausdifferenzierte Förderlandschaft bzgl. der Einzelinstrumente und im Ländervergleich ein hohes Förderbudget. Eine große Bedeutung kommt den spartenübergreifenden Instrumenten zu, weshalb die Darstellung der tatsächlichen Fördersummen für die Freien Darstellenden Künste nicht ganz leicht erfasst werden kann und bisher nur teilweise abgebildet wurde, so auch in der Studie von 2016[14]. Auch die Veränderungen seit 2016 können hier nur ansatzweise dargestellt werden.

Der Landesverband Freie Darstellende Künste e. V. berichtet von auffälligen Steigerungen des Budgets für die Freie Szene insgesamt. Demnach sind in den Doppelhaushalten 2016/17 und 2018/19 deutliche Zuwächse zu verzeichnen: 2016 in Höhe von 7,5 Mio. € und 2017 in Höhe von 9,5 Mio. €. Davon waren 2017 plus 750.000 € und 2018 plus 300.000 € für die Einführung von Honoraruntergrenzen in den Darstellenden Künsten vorgesehen, d.h., dass hier mehr Geld für Projekte zur Verfügung stand, um eine faire Bezahlung zu ermöglichen.[15]

Anhand eines Beispiels soll die Komplexität des Berliner Fördersystems und damit die Schwierigkeit, exakte Budgets für die Freien Darstellenden Künste anzugeben, deutlich gemacht werden. Teil der erhöhten Budgets waren beispielsweise 2016 interdiszipli-

13 IP BY.
14 Blumenreich (2016).
15 Interviewpartner*in Landesverband Freie Darstellende Künste Berlin e. V. (IP BE).

näre Arbeits- und Recherchestipendien mit einem Gesamtbudget von 1,5 Mio. €.[16] Im Haushaltsplan 2018/19 wird dann ersichtlich, was davon dezidiert an die freien darstellenden Künstler*innen geht, nämlich 180.000 € und zwischen 4.000 und 8.000 € pro Person. Wiederum spartenübergreifend werden aber Künstler*innen mit 144.680 € gefördert und im Bereich Kulturaustausch stehen weitere 353.020 € zur Verfügung.[17]

Auch der Versuch, seit 2018 über die sogenannte »Fördermatrix« eine vergleichbare und transparente Verteilung der Fördermittel darzustellen, hat bislang zu keiner Verbesserung geführt. Neue Förderinstrumente haben noch keinen Eingang in die Matrix gefunden und die Pandemiesituation hat den Prozess gestoppt.[18]

Als neue spartenübergreifende Förderinstrumente sind außerdem die Impact-Förderung für Künstler*innen, die neu im System sind, und für diskriminierte Gruppen zu nennen; ebenfalls das Programm »Weltoffenes Berlin« für transnationale Kulturschaffende; und die spartenübergreifenden Recherchestipendien im Bereich Künstlerische Forschung, die für zwei Jahre pro Jahr 30.000 € ermöglichen.[19] Im Bereich Tanz kamen 2020 das Pilotprojekt Residenzförderung und das Pilotprojekt Distributionsfonds Tanz hinzu. Jahreskulturaustauschstipendien für Tanzschaffende ermöglichen eine monatliche Förderung in Höhe von 2.500 € und die mietfreie Nutzung von Atelierwohnungen in Paris.[20]

> »Es fehlt an […] dem Bekenntnis des Landes zu einem der Institutionalisierung äquivalenten Förderinstrument für Etablierte.«[21]

Brandenburg	
Budgetveränderung	2016 bis 2020: plus 300.000 € 2021: plus 200.000 €
Geschäftsstelle	seit 2019: fest geförderte zweite Stelle in der Verbandsgeschäftsstelle

Die Förderstrukturen in Brandenburg haben sich seit 2016 nicht grundlegend verändert. Das Budget wurde allerdings sukzessive erhöht, so im Jahr 2020 auf 1,3 Mio. €. Für

16 Senatsverwaltung für Finanzen (2016): Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2016/2017. Band 3. Einzelplan 03. Regierende/r Bürgermeister/in. Berlin. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/statistik-open-data/haushalt/2020neu_hhplan_2016_2017.pdf [30.09.2021].

17 Senatsverwaltung für Finanzen (2018): Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2018/2019. Band 3. Einzelplan 03. Regierende/r Bürgermeister/in. Berlin. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/statistik-open-data/haushalt/2020neu_hhplan_2018_2019.pdf [30.09.2021].

18 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): 33.

19 Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021a): Berliner Förderprogramm Künstlerische Forschung. URL: https://kuenstlerischeforschung.berlin/ [30.09.2021].

20 Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021b): Förderprogramme Darstellende und Performative Künste, Theater und Tanz. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/darstellende-kuenste-tanz/ [30.09.2021].

21 Interviewpartner*in Landesverband Freie Theater Brandenburg e. V. (IP BB).

das Jahr 2021 gab es zuletzt eine Erhöhung des Budgets um 200.000 € auf 1,5 Mio. €. Davon gehen 870.000 € Jahresförderung an sieben freie Theater und 370.000 € für Projekte an 15 weitere freie Theater. Zudem erhalten zwei internationale Festivals (Internationale Tanztage Potsdam, UNIDRAM Potsdam) zusammen 252.000 €.[22]

Der Landesverband Freier Theater Brandenburg e. V. berichtet, dass es bisher nicht gelungen ist, Honoraruntergrenzen einzuführen. Zudem gibt es Gespräche mit dem Kulturausschuss sowie dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur darüber, die langjährig in Kategorie 1, d.h. der Jahresförderung, geförderten Akteur*innen in eine neu zu formulierende Förderform zu überführen, die zwischen Projektförderung und institutioneller Förderung angesiedelt ist, mit der Möglichkeit, nachhaltig planen zu können. Der bisherige Förderfokus ausschließlich auf Projektförderung entspricht nicht der lang- und überjährigen Arbeitsrealität.[23]

Seit 2019 wird zudem die Geschäftsstelle des Landesverbandes mit einer zusätzlichen zweiten Stelle gefördert. Ebenfalls 2019 hat sich etwas im Bereich der Gastspielförderung, die als Teil der Sonderförderung fungiert, entwickelt. Die hierfür zur Verfügung stehenden 50.000 € wurden zuvor selten voll ausgenutzt, weil das Instrument eher unbekannt war. Seitdem der Landesverband nun seit zwei Jahren die Fördermöglichkeit bewirbt, ist es überzeichnet. Nicht bewährt hat sich eine Einstiegsförderung, da sie nicht ausgeschöpft wurde. Nachwuchskünstler*innen haben ebenso die Möglichkeit, insbesondere in der Projektförderung berücksichtigt zu werden.[24]

> »Im Rahmen der Haushaltskonsolidierung gab es enorme Aufwüchse im Kulturbereich.«[25]

Bremen	
Budgetveränderung	2016 bis 2020: plus 1 Mio. € (Theater und Tanz); außerdem neue spartenübergreifende Töpfe seit 2020: 75.000 € für Verbandsgeschäftsstelle
Neue Förderinstrumente	Geschäftsstellenförderung für den Landesverband Spartenübergreifend: Konzeptförderung Queer-Kultur Junge Szene und Subkultur Frauenförderung
Honoraruntergrenze	Eingang in die Präambel der Förderrichtlinien des Senators für Kultur

22 Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg (2020a): Freie Theater erhalten mehr als 1,5 Millionen Euro. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~30-12-2020-freie-theater?fbclid=IwAR2KvCMec40ohKhwBcKE2QTP4HWX5xSvsDrusAppQzyRPLOTw1BOwWML-DE# [30.09.2021].

23 IP BB.

24 Ebd.

25 Interviewpartner*in Landesverband Freie Darstellende Künste Bremen e. V. (IP BN).

Durch eine groß angelegte Haushaltskonsolidierung bis zum Jahr 2020 kamen dem Kulturbereich insgesamt 10 Mio. € mehr Budget zu. Im Kulturhaushalt ist für das allgemeine Budget für Theater und Tanz ein Aufwuchs von knapp 1 Mio. € zwischen 2016 und 2020 festzustellen.[26]

In einem szenenübergreifenden Dialog aller Freien Künste wurde gemeinsam erörtert, wie mit dem Geld umzugehen wäre. Ergeben haben sich einige spartenübergreifende Förderinstrumente, so für Queer-Kultur, Junge Szene und Subkultur, Frauenförderung sowie Konzeptförderung. Für die Freien Darstellenden Künste wurden zusätzliche Mittel für Aufwüchse der bestehenden Projektförderung und der institutionellen Förderung verwendet.[27]

Seit 2017 werden die Projektgelder in einem Juryverfahren vergeben. Die Stärkung der Interessenverbände steht in den letzten Jahren im Fokus, was 2020 zu einer Förderung für die Geschäftsstelle des Landesverbandes Freie Darstellende Künste Bremen e. V. geführt hat. Diese erhält seitdem 75.000 €.[28]

> »Es gab einen kontinuierlichen Austausch mit der Senatorenebene, der Ministerialebene und den kulturpolitischen Sprecher*innen in der Bürgerschaft.«[29]

Hamburg	
Budgetveränderung	Vergleich 2015 zu 2020: Verdoppelung auf 2,15 Mio. €
Neue Förderinstrumente	Diffusionsförderung für Gastspiele und Wiederaufnahmen Rechercheförderung Einrichtung des Netzwerkbüros als Servicestelle für die Freien Darstellenden Künste
Honoraruntergrenze	Vermehrt Eingang in die Praxis

Seit 2011 ist ein stetes Anwachsen von Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste in Hamburg zu beobachten. Zum Beispiel haben der Studiengang Performing Studies der Universität Hamburg sowie das Residenzprogramm von K3 – Tanzplan Hamburg Nachwuchs in die Stadt geholt. Allerdings bleiben die neuen Akteur*innen nicht immer in Hamburg. Viele gehen nach Berlin, wenn sie sich weiterentwickelt haben. Die Gründung des Festivals »Hauptsache frei« sorgt seit 2017 für mehr Sichtbarkeit und eine bessere Vernetzung der Szene.[30]

---

26 Die Senatorin für Finanzen (2016): Haushaltsplan 2016/2017. Der Senator für Kultur. Bremen. URL: https://www.finanzen.bremen.de/sixcms/media.php/13/Kultur_Gesamt.pdf [30.09.2021]. 33; dies. (2020) : Haushaltsplan 2020. Der Senator für Kultur. Bremen. URL: https://www.finanzen.bremen.de/sixcms/media.php/13/Kultur%20-%202020.pdf [30.09.2021]. 39.

27 Der Senator für Kultur (2021): Projektmittel. URL: https://www.kultur.bremen.de/service/projektfoerderung-13709#Queerkultur [30.09.2021].

28 IP BN.

29 Interviewpartner*in Dachverband Freie Darstellende Künste Hamburg e. V. (IP HH).

30 Ebd.

Die Fördermittel in Hamburg sind in den letzten Jahren erheblich gestiegen: zuerst 2018 um 100.000 €, dann bis 2020 um 1 Mio. €.[31] Das hat sich auch im Umgang mit Honoraruntergrenzen widergespiegelt. Seit 2016 hat der Dachverband Freie Darstellende Künste Hamburg e. V. gezielt für die Einhaltung der Honoraruntergrenzen geworben. Dass dies letztlich erfolgreich war, zeigt sich im Aufwuchs der Förderung einer Produktion von 2013 mit durchschnittlich 16.130 € auf 2020 mit 37.350 €.[32]

Als neues Förderinstrument ist 2019 zum einen die Rechercheförderung hinzugekommen, in der für ein bis drei Monate ein*e Akteur*in mit je 2.000 € gefördert wird. Hier sind 50.000 € Gesamtbudget vorhanden. Zum anderen gibt es seit der Budgeterhöhung 2019 auch eine Diffusionsförderung, die sowohl Gastspiele als auch Wiederaufnahmen gezielt unterstützt. Ebenfalls 2019 wurde mit dem Netzwerkbüro eine Servicestelle für die Freien Darstellenden Künste eingerichtet, die sich um Sichtbarkeit, Probenräume, Weiterbildung und Vernetzung der Akteur*innen kümmert.[33]

»Wer was wann wie viele Gelder bekommt, ist nicht nachvollziehbar.«[34]

Hessen	
Budgetveränderung	2015 bis 2020: plus 1 Mio. €

In Hessen gab es bereits 2013 eine erste erhebliche Erhöhung der Fördermittel. Damals wurde das Budget für die Freien Darstellenden Künste auf ca. 1 Mio. € verdoppelt. Nach 2015 hat sich diese Zahl sukzessive weiter erhöht. Für das Jahr 2020 gab es dann erneut die Zusage, dass 800.000 € mehr im Landeshaushalt vorgesehen sind. Im Jahr 2021 steht damit die Förderung für Freie Darstellende Künste bei rund 2 Mio. €.[35] Im Haushaltsplan wird im Vergleich 2016 und 2020 zumindest ein Aufwuchs von rund 1,3 Mio. € für Theaterförderung insgesamt deutlich.[36]

31 Finanzbehörde (2019): 35

32 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): 62.

33 Behörde für Kultur und Medien (2019): Förderung Freie Szene. Behörde für Kultur und Medien baut Förderung der freien darstellenden Szene weiter aus. URL: https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/13020134/forschungs-und-recherchefoerderung/ [30.09.2021].

34 Interviewpartner*in Landesverband Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen laPROF e. V. (IP HE).

35 Vgl. IP HE.

36 Hessisches Ministerium der Finanzen (2016): Landeshaushaltsplan für das Haushaltsjahr 2016. Einzelplan 15 für den Geschäftsbereich des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst. Wiesbaden. URL: https://finanzen.hessen.de/sites/default/files/media/hmdf/einzelplan_15_-_hessisches_ministerium_fuer_wissenschaft_und_kunst_pdf-dokument_2.902_kb.pdf [30.09.2021]. 640; dass. (2020): Landeshaushaltsplan für das Haushaltsjahr 2020. Einzelplan 15 für den Geschäftsbereich des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst. Wiesbaden. URL: https://finanzen.hessen.de/sites/default/files/media/hmdf/einzelplan_15_-_hessisches_ministerium_fuer_wissenschaft_und_kunst_2.pdf [30.09.2021]. 658.

Dieses Gesamtbudget wird ausschließlich als Projekt- und Gastspielförderung ausgezahlt. Es gibt in Hessen bislang keine mehrjährige Förderung. Eine Einführung eines solchen Instrumentes ist ein Anliegen des Landesverbandes Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen e. V. (laPROF). Der Plan, das Budget sogar auf 3 Mio. € zu erhöhen, ist aktuell wegen der Pandemie ausgesetzt.[37]

Insgesamt beschränkt sich die Veränderung also auf die finanzielle Seite, strukturell ist weniger passiert. Problematisch ist darüber hinaus eine fehlende Transparenz bei der Mittelvergabe. Der Masterplan Kultur, der in einem Prozess bis Ende 2021 entsteht, soll dieses Problem lösen.[38]

»Man will losgehen, man will irgendwie etwas verändern.«[39]

Mecklenburg-Vorpommern	
Budgetveränderung	leichter Rückgang
Kulturpolitik	Entwicklung kulturpolitischer Leitlinien und darauf aufbauend neue Strukturen und Förderinstrumente

Vor fünf Jahren gab es in Mecklenburg-Vorpommern noch geringe Förderhöhen und relativ strenge Abrechnungsprozedere. Grundsätzlich ist in diesem Zeitraum von einer Stagnation bis zu einem Rückgang der Fördermittel zu sprechen. »Da hatte man einen Hauptgewinn, wenn man einmal 2.500 € bekommen hat als Zuschuss für die Produktion.«[40] Beispielsweise wurden im Jahr 2017 14 Projekte gefördert, auch im Jahr 2019 waren es 14 Projekte. Eines davon ist eine Förderung für den Landesverband. Zudem gibt es einen Sonderfonds, der jedes Jahr eine andere Sparte in den Fokus rückt, was eine Planbarkeit verhindert.

Dann kam es zur Entwicklung von kulturellen Leitlinien und mit 2020/21 startete die Umsetzung. Damit einher geht nun mehr Kontinuität mit Ansprechpartner*innen auf Kommunal-, Kreis- und Landesebene, wie der Landesverband bestätigt: »Man das Gefühl hat, da gibt es jetzt auch eine Kontinuität, kann da jetzt auch etwas wachsen.«[41] Das Bewusstsein für die Bedeutung eines kulturellen Angebotes für Familien und Tourist*innen ist erwacht.

Dennoch kommt erschwerend die Tatsache hinzu, dass starke kommunale Strukturen für die Freie Szene – mit Ausnahme Rostocks – fehlen. Zugleich fehlt eine kritische Masse an Akteur*innen im Land und der Nachwuchs, der über ein vom Landesverband initiiertes Nachwuchsfestival gefördert werden soll. Der Landesverband hat keine Vollzeitgeschäftsstelle, sondern ist an ein Theater angedockt, das Aufwandsentschädigungen an die im Landesverband Tätigen zahlt. Er ist allerdings motiviert, Veränderun-

37 IP HE.

38 Ebd.

39 Interviewpartner*in Landesverband Freier Theater Mecklenburg-Vorpommern e. V. (IP MV).

40 Ebd.

41 Ebd.

gen zu bewirken, und der erstmalige Zusammenschluss aller Landesverbände der Freien Szene unterstützt diesen Prozess.

> »Wir haben beobachtet, dass es bei Stiftungen […] zum Teil schwieriger und eingeschränkter geworden ist in den letzten Jahren. Das gleicht das Land Niedersachsen in seiner bodenständigen Weise […] zum Teil aus.«[42]

Niedersachsen	
Budgetveränderung	2016 bis 2018: jährlich plus 100.000 € für investive Maßnahmen und Mikroförderungen 2019: Verdopplung Konzeptionsförderung auf 500.000 € 2021: plus 500.000 € Spielstättenförderung
Neue Förderinstrumente	Zeitweise Investitionsförderung Spielstättenförderung
Honoraruntergrenze	Erst in Hannover eingeführt, dann von Ministerium und Stiftung Niedersachsen übernommen

Die Förderung der Freien Darstellenden Künste durch Stiftungen ist in Niedersachsen ein wichtiges Element. Dies ist in den letzten Jahren etwas schwieriger geworden, das Land hat diese Entwicklung allerdings teilweise ausgeglichen.[43]

In den Jahren 2016 bis 2018 konnte der Landesverband zusätzliche Landesmittel in jährlicher Höhe von 100.000 € für investive Maßnahmen und Mikroförderungen für alltäglich bedeutsame Dinge (z.B. Duschen etc.) über eine Ausschreibung ausreichen. Die dreijährige Konzeptionsförderung wurde 2019 von 250.000 € auf 500.000 € verdoppelt und dieser Posten im Jahr 2020 verstetigt. 2021 folgte ein neues Förderinstrument: eine Spielstättenförderung mit einem Gesamtbudget von 500.000 €. Dies wird als Zeichen gesehen, dass sich künstlerische und strukturelle Förderung nicht ausschließen oder gegeneinander abgewogen werden sollten.

Die Honoraruntergrenze wurde in Hannover eingeführt, aber die Förderbudgets nicht entsprechend erhöht. Die Stiftung Niedersachsen und das Ministerium für Wissenschaft und Kultur haben diese dann ebenfalls in die Förderrichtlinien übernommen. Der Landesverband berichtet von ein paar Mitgliedern, welche die Honoraruntergrenze noch nicht zur Kenntnis genommen haben.[44]

Eine Entwicklungsmöglichkeit sieht der Landesverband noch darin, mittels Begründungen für die Ablehnung von Anträgen die Entscheidungen transparenter zu machen.[45]

> »Es hat sich eine ganze Menge getan seit 2016.«[46]

42 Interviewpartner*in Landesverband Freier Theater in Niedersachsen e. V. (IP NI).
43 Ebd.
44 Ebd.
45 Ebd.
46 Interviewpartner*in NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste e. V. (IP NW).

Nordrhein-Westfalen	
Budgetveränderung	2018/2019: plus 4,5 Mio. € seit 2016: zudem spartenübergreifend im Programm Interkultur; plus 110.000 €
Neue Förderinstrumente	Insgesamt erneuertes Projektfördersystem Interkultur Weiterbildungsprogramm Mentor*innenprogramm (über die Kunststiftung NRW)

Das Land Nordrhein-Westfalen hat 2018 einen Aufwuchs des Kulturetats um 50 % beschlossen. Bis 2022 kam es damit zu einer Erhöhung um rund 100 Mio. € im gesamten Bereich. Im Jahr 2020 gingen davon bereits ca. 12,5 Mio. € an die Freien Darstellenden Künste. Es handelt sich um eine Aufstockung um rund 4,5 Mio. € gegenüber dem Vorjahreshaushalt.[47]

Diese Erhöhung ist damit auch bei den Freien Darstellenden Künsten angekommen. Eine wichtige Neuerung betrifft das Projektfördersystem des Landes, das 2018 erneuert wurde. Längerfristige Förderformate wie die Konzeptionsförderung, die eine dreijährige Förderung für rund 35 Gruppen mit jeweils maximal 50.000 € pro Jahr ermöglicht, werden durch eine erweiterte Spitzenförderung, die seither acht Positionen im Tanz, acht Positionen im Theater und vier Positionen im Kinder- und Jugendtheater umfasst, ergänzt. Für die Akteur*innen in der Spitzenförderung mit jeweils 80.000 € pro Jahr gibt es außerdem die Möglichkeit, eine Exzellenzförderung zu beantragen. Seit 2020 sind es 1,6 Mio. €, die für jährliche Projektförderungen über das Landesbüro Freie Darstellende Künste vergeben werden. Damit wurden im Jahr 2020 103 Projekte gefördert.[48]

Zusammen mit der Kunststiftung NRW setzt das Landesbüro zudem ein Mentor*innenprogramm um. Es umfasst ein Gesamtbudget von 100.000 €, richtet sich an Gruppen mit Erfahrung und gibt die Möglichkeit finanzierter Fortbildungen. In diesem Kontext steht auch das Weiterbildungsprogramm »Weiterkommen«, das seit 2016 vom Landesbüro über eine Projektförderung umgesetzt wird. Ab 2022 wird es in eine institutionelle Förderung überführt. Ebenfalls seit 2016 steht den Akteur*innen das Programm Interkultur als weitere Fördermöglichkeit zur Verfügung.[49]

> »Es gab eine komplette Überarbeitung der allgemeinen Richtlinien Kulturförderungen, […] da gab es erhebliche Erleichterungen.«[50]

---

47 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2021a): Stärkungsinitiative Kultur. URL: https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/staerkungsinitiative-kultur [30.09.2021]; dass. (2018): Presseinformation. Freie Szene erhält 50 Prozent mehr Förderung vom Land: Neue Förderstruktur ermöglicht Planungssicherheit und Bürokratieabbau. URL: https://www.mkw.nrw/sites/default/files/documents/2018-10/2018-06-25-pm-lpk-freie-darstellende-kc3bcnste.pdf [30.09.2021].

48 IP NW.

49 Ebd.

50 Interviewpartner*in Landesverband professioneller freier Theater Rheinland-Pfalz e. V. (laprofth) (IP RP).

Rheinland-Pfalz	
Budgetveränderung	2020/21: plus 27.000 € institutionelle Förderung der Verbandsgeschäftsstelle für Personal 2020: plus 5.000 € Aufführungsförderung (über Landesverband), aber 2021 reduziertes Plus von nur 1.000 € (lt. Haushalt) 2019/2020: Kürzungen der höher Geförderten in der Produktionsförderung um ca. 10 % (über COVID-19-Hilfen aufgefangen)
Förderrichtlinien	Erleichterungen der Rahmenbedingungen für Antragstellung, Projektfinanzierung, Abrechnung etc. im Austausch zwischen Landesverband und Kulturverwaltung

Die Veränderungen in Rheinland-Pfalz betreffen weniger das Budget für Freie Darstellende Künste oder neue Förderinstrumente, sondern insbesondere eine grundsätzliche Überarbeitung der allgemeinen Richtlinien für Kulturförderung. Es kam hier zu Erleichterungen und Änderungen, die im Dialog zwischen einzelnen Verbänden bzw. Verbandsvertreter*innen, dem Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur und der Aufsichts- und Dienstleistungsdirektion entwickelt und dann 2018 implementiert wurden. Dies umfasst im Detail:

- Bei Fördersummen bis 50.000 € handelt es sich immer um eine Festbetragsfinanzierung.
- Bei Fördersummen bis 25.000 € ist kein Mittelabruf mehr notwendig, sondern nur die Unterzeichnung des Rechtsbehelfsverzichtes.
- Die Zweimonatsregel, die besagt, dass die Fördermittel innerhalb von zwei Monaten ausgegeben werden müssen, gilt nicht, solange kein Mittelabruf erfolgt.
- Fördermittel werden bis 10.000 € sofort in kompletter Höhe ausgezahlt, bis 25.000 € in zwei Raten.
- Bei Fördersummen bis 50.000 € ist ein vorzeitiger Maßnahmenbeginn möglich, d.h., dass z.B. auch Ausgaben aus dem Vorjahr oder vor der Antragstellung berücksichtigt werden können.
- Ein einfacher Verwendungsnachweis mit Belegliste und lediglich die Aufbewahrung der Belege für den Fall einer Prüfung ist ausreichend bis 25.000 €, im Einzelfall bis 50.000 €.
- Für Vereine gibt es Ehrenamtsregelungen, d.h. ein fixes Entgelt für ehrenamtliche Tätigkeiten als Stundenpauschale bis maximal 20 %, die im Kostenfinanzierungsplan zugleich als Einnahme und Ausgabe aufgelistet werden – das betrifft allerdings kaum die Freien Darstellenden Künste in Rheinland-Pfalz.

In der Novelle der Förderrichtlinie aus dem Jahr 2019 wurden weitere Punkte ergänzt:

- Einen Eigenanteil in Höhe von 50 % beizusteuern ist ein Soll und kein Muss mehr.
- Zu den beantragten Projektkosten kann eine Verwaltungskostenpauschale in Höhe von 15 % des Gesamtvolumens geltend gemacht werden.

- Ein angepasster Kosten- und Finanzierungsplan inkludiert theaterspezifische Posten.[51]

Die institutionelle Förderung der Verbandsgeschäftsstelle hat sich 2020 erhöht. Einerseits standen 2020 für die Aufführungsförderung, die von der Verbandsgeschäftsstelle vergeben wird, mit knapp 80.000 € rund 5.000 € mehr zur Verfügung als 2019. Für 2021 sind wiederum nur etwa 1.000 € mehr als 2019 vorgesehen. Andererseits gab es für die Förderung der Personalkosten 2020 einen Aufwuchs um 13.000 € und 2021 um nochmals 14.000 €.[52]

Bei der Produktionsförderung kam es 2019 allerdings erstmals zu Kürzungen der Einzelantragssummen im Umfang von rund 10 %, wobei hiervon eher die Förderungen im fünfstelligen und weniger jene im vierstelligen Bereich betroffen waren. Diese Reduktionen wurden über COVID-19-Maßnahmen wieder ausgeglichen. Nach wie vor existiert zudem das Problem, dass Eigenhonorare nicht anerkannt werden und damit die Honoraruntergrenze ein theoretisches Konstrukt bleibt.[53]

> »Wir mussten alle gucken, dass wir selber irgendwo einen Stand bekommen. Wir konnten nicht so wahnsinnig viel Verbandsarbeit machen, als uns einfach gegenseitig zu unterstützen. Aber es gab dann eben den Moment, wo verschiedene Dinge zusammengekommen sind und wir uns angefangen haben, regelmäßiger zu treffen und konkrete Sachen ins Auge zu fassen.«[54]

Saarland	
Budgetveränderung	2018: plus 85.000 €
Neue Förderinstrumente	Feste Haushaltsstelle für die Freie Szene, durch Austausch zwischen Netzwerk Freie Szene Saar und Kulturverwaltung entwickelt

Die wichtigste Förderinstanz im Saarland ist bislang die Stadt Saarbrücken mit einem Budget in Höhe von 100.000 €. Auf Landesebene waren es lange Zeit nur 15.000 € insgesamt, die ohne Juryverfahren ausgereicht wurden. Seit drei Jahren existiert allerdings eine feste Haushaltsstelle für die Freie Szene mit mittlerweile 100.000 €. Ein Teil davon geht auch an das Netzwerk Freie Szene Saar für Vernetzungsarbeit, der als Pro-

51 Landesverband professioneller freier Theater Rheinland-Pfalz e. V. (2017): Neue Förderrichtlinie Kultur ab 2018. URL: https://www.laprofth.de/kultur-rahmenrichtlinie.html [30.09.2021]; ders. (2019): Landesförderung: Richtlinie Freie Szene – Neues für 2020. URL: https://www.laprofth.de/richtlinie-evaluiert.html [30.09.2021]; IP RP.

52 Ministerium der Finanzen Rheinland-Pfalz (2021): Haushaltsplan für das Haushaltsjahr 2021. Einzelplan 15 Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur. URL: https://fm.rlp.de/fileadmin/fm/PDF-Datei/Finanzen/Landeshaushalt/Haushalt_2021/EP15.pdf [30.09.2021]. 257.

53 IP RP.

54 Interviewpartner*in Netzwerk Freie Szene Saar e. V. (IP SL).

jektförderung gewährt wird. Maximal sind 20.000 € beantragbar, die bislang zu mindestens 85 % ausgezahlt wurden.[55]

Diese Entwicklung kam durch einen Dialog zwischen dem Netzwerk und dem Ministerium zustande. Parallel haben sich auch die Aktivitäten des Netzwerkes allgemein verstärkt, was einen wichtigen Schritt im Saarland darstellt.

> »Finanziell wird das Fördervolumen in den Anträgen immer überschritten. Finanziell ist noch etwas drinnen.«[56]

Sachsen	
Budgetveränderung	2019: plus 250.000 € für Freie Darstellende Künste 2019: plus 300.000 € spartenübergreifend Aufnahme von fünf neuen Akteur*innen in die institutionelle Förderung
Neue Förderinstrumente	Gastspielförderung spartenübergreifender Kleinprojektfonds

In Sachsen kam es in den letzten Jahren zu einem Aufwuchs des Kulturbudgets insgesamt. 2018 waren es noch 217 Mio. €, während 2020 rund 245 Mio. € zur Verfügung standen. Das hat unter anderem dazu beigetragen, dass fünf Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste neu in die institutionelle Förderung durch das Ministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus aufgenommen wurden.[57]

Im Jahr 2017 kam es bereits zur Erweiterung der Förderinstrumente um eine Gastspielförderung durch die Kulturstiftung Sachsen, zuerst um 120.000 €. Diese wurde 2019 auf 250.000 € aufgestockt. Diese wird gut angenommen und ist nach Aussagen des Landesverbandes der Freien Theater Sachsen leicht zu beantragen und unbürokratisch.[58]

2019 wurde ein Kleinprojektfonds mit einem Gesamtbudget von 300.000 € für den ländlichen Raum eingeführt. Hier können Projektgelder im Umfang zwischen 500 und 5.000 € beantragt werden.[59]

Kritisch gesehen wird dagegen, dass die Konzeptförderung nur für zehn Geförderte zur Verfügung steht und nur alle drei Jahre ausgeschrieben wird. Bei der Projektförderung ist problematisch, dass nur maximal 50 % von der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen gefördert werden, 45 % von anderen Fördergeber*innen kommen müssen und ein Eigenanteil von 5 % notwendig ist. Die Antragssummen werden laut Landesverband

---

55 Ebd.

56 Interviewpartner*in Landesverband der Freien Theater in Sachsen e. V. (IP SN).

57 Ebd.

58 Sächsisches Staatsministerium der Finanzen (2019): Haushaltsplan 2019/2020. Einzelplan 12. URL: https://www.finanzen.sachsen.de/download/EP12_DHH_2019_2020.pdf [30.09.2021].

59 Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2021): Vom Vogtland bis in die Lausitz – 1.000 Anträge auf Kleinprojekteförderung aus dem ländlichen Raum. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/vom-vogtland-bis-in-die-lausitz-1000-antraege-auf-kleinprojektefoerderung-aus-dem-laendlichen-raum [30.09.2021].

weitaus geringer bewilligt. Zugleich wird aber auch der Wille der Kulturstiftung wahrgenommen, eher weniger und dafür zu 100 % zu fördern.[60]

> »Das ist glaube ich, auch ein Novum im Bundesgebiet, dass alle Projekte sich tatsächlich an die Honoraruntergrenze zu halten haben.«[61]

Sachsen-Anhalt	
Budgetveränderung	2016 bis 2021: plus 150.000 €
Neue Förderinstrumente	Neues Projektfördersystem: Einstiegsförderung Projektförderung Basisförderung
Honoraruntergrenze	Ministerium fordert die Einhaltung durch die Geförderten

In Sachsen-Anhalt ergibt sich ebenfalls die Schwierigkeit, die Budgets für die Freien Darstellenden Künste klar darzustellen. Insofern sind die in der Studie von 2016[62] angegebenen Fördersummen höher als die tatsächlichen.[63]

Lange Zeit gab es bei der Förderung für die Freien Darstellenden Künste gar keine Veränderung, dann kam es durch den Austausch zwischen dem Landeszentrum Freies Theater Sachsen-Anhalt e. V. und Ministerium zu einer Verbesserung der Situation. Diese umfasst die Einführung einer externen Fachjury, die Einforderung von Honoraruntergrenzen sowie eine grundlegende Überarbeitung des Projektfördersystems. So gibt es seit 2020 eine Einstiegsförderung für Nachwuchs und im Bereich Projektförderung unerfahrene Akteur*innen als erste Förderstufe. Darauf folgt die Projektförderung, die bis zu 30.000 € pro Projekt erlaubt, und die Basisförderung, die überjährig konzipiert ist und eine Fördersumme bis 75.000 € pro Projekt möglich macht.[64]

Insgesamt wird ein noch zu geringes Gesamtbudget, aber zugleich eine richtige Herangehensweise konstatiert. Der Landesverband hat sich zum Entwicklungsziel gesetzt, Landesmittel selbst weiterreichen zu können, um Förderbedingungen und Bürokratie so gering wie möglich zu halten. Ein langfristiges Ziel ist im Zusammenhang mit der Professionalisierung der Freien Szene die institutionelle Förderung von Spielstätten im Bundesland – ein Förderinstrument, das es im Moment noch nicht gibt.[65]

---

60 IP SN.

61 Interviewpartner*in Landeszentrum Freies Theater Sachsen-Anhalt e. V. (LanZe) (IP ST).

62 Blumenreich (2016): 173.

63 IP ST.

64 Ministerium der Finanzen (2020): Land Sachsen-Anhalt. Haushaltsplan für die Haushaltsjahre 2020 und 2021. Einzelplan 02. Staatskanzlei und Ministerium für Kultur. URL: https://mf.sachsen-anhalt.de/fileadmin/Bibliothek/Politik_und_Verwaltung/MF/Dokumente/Haushalt/HHPL_2020_2021/Einzelplan_02_Staatskanzlei.pdf [30.09.2021].

65 IP ST.

»Natürlich war klar, dass das nur mit einer deutlichen Erhöhung Sinn macht.«[66]

Schleswig-Holstein	
Budgetveränderung	2019: plus 50.000 € für Projektförderung 2021: plus 35.000 € für Projektförderung 2020/21: plus 102.000 € für institutionelle Förderung 2020/21: plus 40.000 € Konzeptionsförderung 2020: plus 40.000 € jährlich für flausen 2020: plus 13.000 € für Landesverband
Neues Förderinstrument	Konzeptionsförderung

Der Landesverband Freies Theater Schleswig-Holstein ist seit 2017 stärker engagiert, Verbesserungen im Fördersystem zu bewirken, da es zuvor 20 Jahre lang keine Veränderungen gegeben hat. Er wurde dann vom Land beauftragt, über neue Förderkriterien nachzudenken, worauf ein ausdifferenziertes Fördersystem vorgeschlagen wurde, insbesondere die Ergänzung von institutioneller und projektorientierter Förderung um eine Konzeptionsförderung.[67]

Das bisherige Hauptinstrument, die vierjährige institutionelle Förderung, wird basierend auf Zuschauer*innenzahlen des Vorjahres festgesetzt, was als einengend wahrgenommen wird. Insgesamt standen hierfür 235.000 € Gesamtetat zur Verfügung, die 2020 zuerst um 80.000 € und 2021 um 22.000 € aufgestockt wurden. Es ist das einzige Instrument, das mittels Juryverfahren umgesetzt wird. Hier ist für 2022 eine weitere Erhöhung um 150.000 € geplant.[68]

Neu gestartet hat 2020 eine Konzeptionsförderung, die 20.000 € Festbetrag für zwei Jahre pro Fördernehmer*in vorsieht. Bei Bewilligung ist hier keine andere Förderung erlaubt. In der ersten Runde wurde nur ein Antrag bewilligt. 2021 kam es zu einer Verdopplung dieses Postens, sodass eine zweite Bewilligung möglich war. Das Budget der Residenzförderung hat auch eine Erhöhung erfahren. Ebenfalls aufgestockt (um 50.000 € auf 100.000 €) wurden bereits 2019 die Mittel für die Projektförderung, die keine maximale Fördersumme festlegen, aber intern auf ca. 6.000 € pro Antrag begrenzt sind. Für 2022 ist ein weiterer Aufwuchs um 20.000 € geplant. Dem Landesverband stehen zudem seit 2020 23.000 € statt bis dahin 10.000 € institutionelle Fördermittel zur Verfügung.[69]

66 Interviewpartner*in Landesverband Freie Darstellende Künste Schleswig-Holstein e. V. (IP SH).

67 Ebd.

68 Der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein (2020a): Einzelplan 07. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/H/haushalt_landeshaushalt/Downloads/HH2020/epl07.pdf?__blob=publicationFile&v=1 [30.09.2021]; ders. (2021): Einzelplan 07. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/H/haushalt_landeshaushalt/Downloads/HH2021/ep07.pdf?__blob=publicationFile&v=1 [30.09.2021].

69 Ders. (2018): Einzelplan 07. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/H/haushalt_landeshaushalt/Downloads/HH2018/epl07.pdf?__blob=publicationFile&v=1 [30.09.2021]; ders. (2019): Einzelplan 07. Ministerium für Bildung,

»Über das […] Produktionshaus können wir unsere gesamten kulturpolitischen Forderungen und eine prinzipielle Infrastrukturförderung für die Freie Szene in Bewegung bringen.«[70]

Thüringen	
Budgetveränderung	2020: plus 400.000 € in der Projektförderung (im Vergleich zu 2018) 2021: plus knapp 300.000 € Projektförderung (im Vergleich zu 2018)
Institutionalisierung	Landesmittel für die Konzeption eines Produktionshauses für Thüringen

Die Förderung der Freien Darstellenden Künste geschieht in Thüringen größtenteils über die Thüringer Staatskanzlei und die Thüringer Kulturstiftung, die zuletzt eine Umstrukturierung erfahren hat. Insgesamt kam es hier zu einer deutlichen Mittelerhöhung in den vergangenen drei Jahren. Komplette Sparten sind vom Landeshaushalt in die Stiftung gewechselt. Insgesamt standen der Thüringer Kulturstiftung 2,3 Mio. € zur Verfügung. Die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste können an diesen Förderprogrammen partizipieren, werden aber vor allem über die Staatskanzlei gefördert.[71]

Das bereits bestehende Stipendienprogramm wurde als Ergänzung zur Projektförderung deutlich erweitert und umfasst nun die Möglichkeit eines drei bis zwölf Monate dauernden Stipendiums mit einer Fördersumme von 1.000 € pro Monat.[72]

2019 kam es auch zu einer Erhöhung des Haushaltstitels für die Freien Darstellenden Künste im Bereich der Thüringer Staatskanzlei. Das bedeutete zusätzliche Mittel zwischen 4.000 bis 6.000 € für einzelne Vereine und Spielstätten und damit einen Aufwuchs bestehender Strukturen. Das betrifft nicht nur die Freien Darstellenden Künste, sondern auch den Amateur- und semiprofessionellen Bereich. Mit dem Vorhaben, ein Produktionshaus für Thüringen zu etablieren, konnten nicht verwendete Mittel für Projektförderungen genutzt werden. So standen 2020 mit 730.000 € um 400.000 € mehr Mittel für Projektförderungen zur Verfügung. 2021 wurde diese Summe auf 624.000 € reduziert, was aber immer noch einen großen Aufwuchs darstellt.[73]

Wissenschaft und Kultur. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/H/haushalt_landeshaushalt/Downloads/HH2019/epl07.pdf?__blob=publicationFile&v=1 [30.09.2021]; ders. (2020a); ders. (2021).

70 Interviewpartner*in Thüringer Theaterverband e. V. (IP TH).

71 IP TH.

72 Kulturstiftung des Freistaates Thüringen (2021a): Stipendien der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen. URL: https://www.kulturstiftung-thueringen.de/foerderung/stipendien/stipendien-der-kulturstiftung-des-freistaats-thueringen [30.09.2021].

73 Thüringer Finanzministerium (2018): Landeshaushaltsplan 2018/2019. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei. URL: https://finanzen.thueringen.de/fileadmin/user_upload/haushalt/1819/02_bp.pdf [30.09.2021]; dass. (2021): Landeshaushaltsplan 2021. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei. URL: https://finanzen.thueringen.de/fileadmin/medien_tfm/Haushalt/2021/02.pdf [30.09.2021].

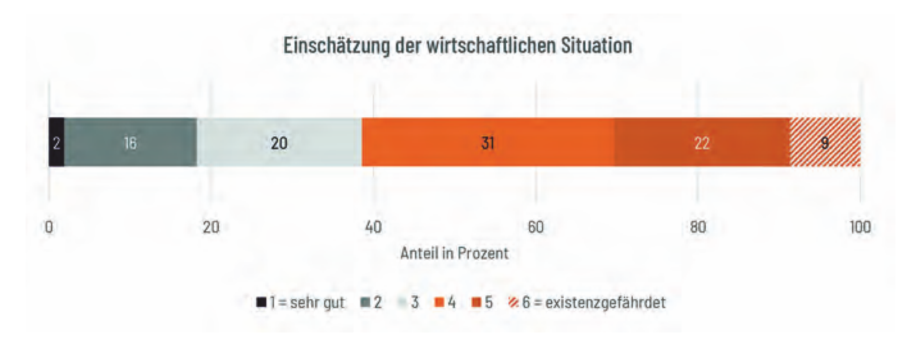
Was laut Theaterverband nach wie vor fehlt, ist eine Konzeptions-, eine Gastspielförderung sowie eine umfassendere institutionelle Förderung, die bislang nur das Theaterhaus Jena betrifft.[74]

4.2 COVID-19-Einschränkungen für die Arbeit der Freien Darstellenden Künste

In den meisten Bundesländern kann von einer positiven Entwicklung der Fördersituation für die Freien Darstellenden Künste gesprochen werden. In einigen Ländern kam es sogar zu wesentlichen Verbesserungen, wie es sie seit mehreren Jahrzehnten nicht gegeben hat. In dieser Ausgangssituation sind die Akteur*innen im März 2020 mit den durch die COVID-19-Pandemie in Zusammenhang stehenden Einschränkungen des öffentlichen Lebens und des Veranstaltungssektors konfrontiert worden. Es hat sich gezeigt, dass die bestehenden, angepassten und neuen Förderinstrumente, -höhen und -richtlinien nur einen kleinen Teil der Herausforderungen abfedern konnten. Wie die Befragung ergeben hat, schätzen die Akteur*innen ihre eigene wirtschaftliche Situation ein Jahr nach dem Beginn der Pandemiemaßnahmen mehrheitlich als schwieriger ein. Auf einer Skala von sehr gut (1) bis existenzgefährdet (6) sind es 62 %, die ihre Situation als eher schwierig (4 bis 6) angeben.

Vor allem Akteur*innen der Bereiche Theater/Tanz für junges Publikum (44,6 %) und szenische Lesung (52,9 %) sehen eine große Verschlechterung (5 bis 6), darüber hinaus auch Akteur*innen im Bereich Theater im öffentlichen Raum (46,2 %) (s. Abb. 12).

Abbildung 12: Wie schätzen Sie Ihre wirtschaftliche Situation aktuell ein? (n = 465)



Ein ähnliches Bild ergibt sich, wenn die Situation im Jahr 2020 und im Jahr 2021 mit der im Jahr 2019 verglichen wird. Hier geben 40 % (2020) bzw. 43 % (2021) an, dass es ihnen schlechter oder viel schlechter geht als im Jahr 2019. Deutlich wird zudem, dass sich der Anteil derer, die ihre wirtschaftliche Situation als viel schlechter wahrnehmen, von 2020 zu 2021 um 6 % vergrößert hat (s. Abb. 13).

74 IP TH.

Abbildung 13: Wie schätzen Sie Ihre wirtschaftliche Situation im Vergleich zum Jahr 2019 ein? (n = 429)

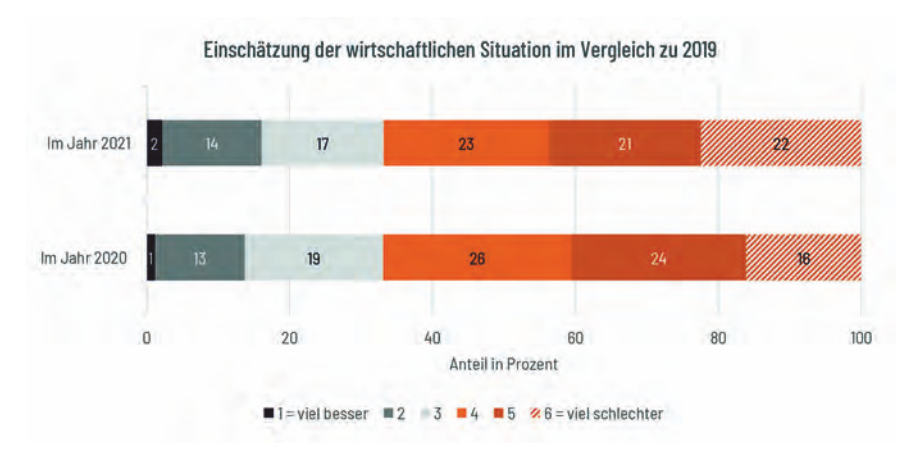
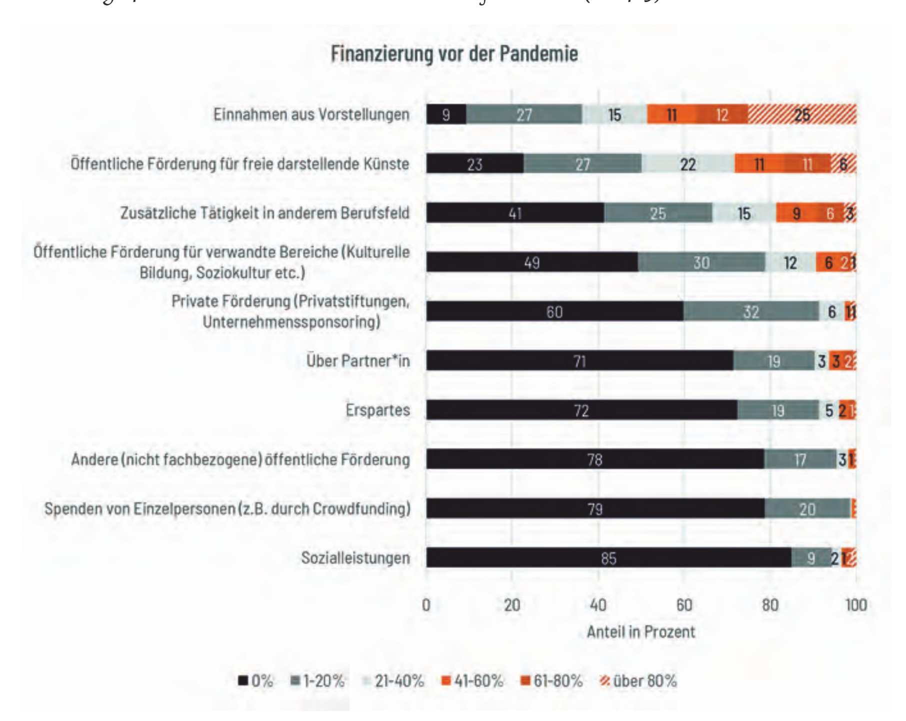


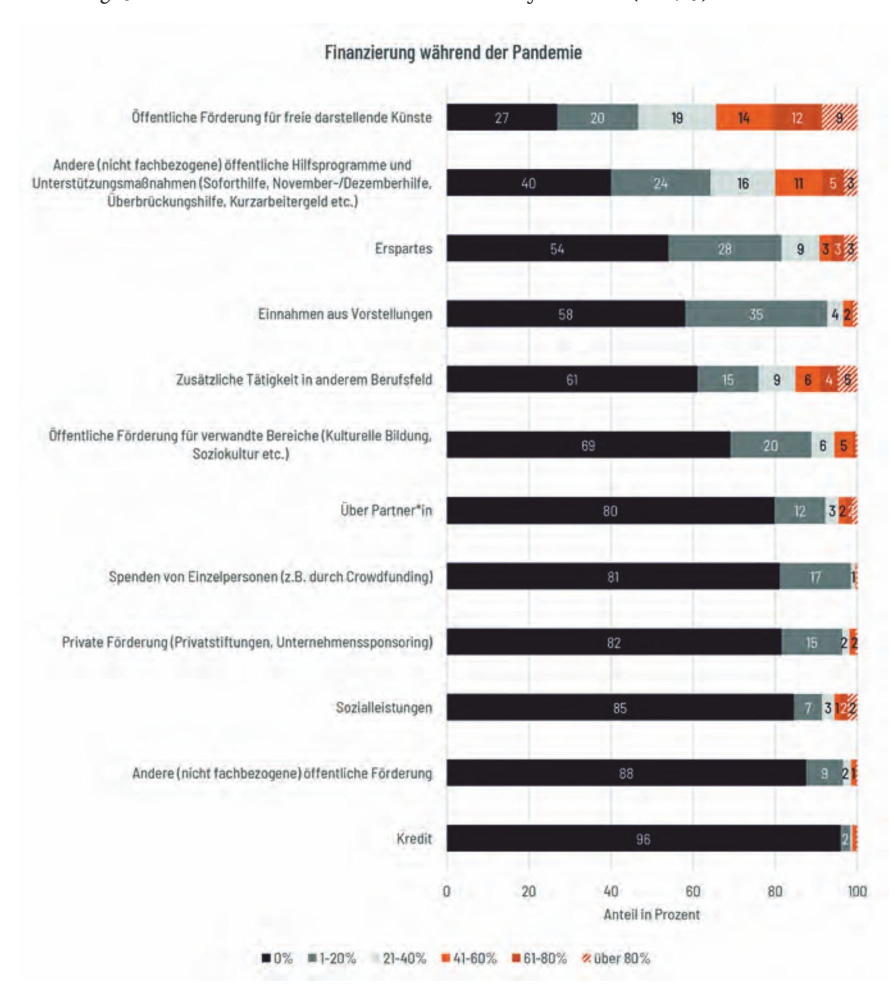
Abbildung 14: Wie haben Sie sich vor der Pandemie finanziert? (n = 465)



Die erschwerte wirtschaftliche Situation ist auf veränderte Einkommensarten zurückzuführen. Während sich vor der Pandemie laut Angaben der befragten Akteur*innen 91 % zumindest teilweise aus Vorstellungseinnahmen finanziert haben (s. Abb. 14), waren es in der Zeit nach März 2020 nur noch 42 %. Zudem ist der Finanzierungsanteil von Einnahmen aus Vorstellungen erheblich gesunken (s. Abb. 14).

Zwar finanzieren sich auch etwas weniger Befragte während der Pandemie (73 %) mindestens teilweise aus öffentlicher Förderung für Freie Darstellende Künste als zuvor (77 %), im Vergleich mit den anderen Finanzierungsarten handelt es sich in dieser Zeit aber um die wichtigste Einkommensbasis (s. Abb. 15).

Abbildung 15: Wie haben Sie sich während der Pandemie finanziert? (n = 465)



Ein vergleichender Blick auf die Bundesländer zeigt, dass in Sachsen (84 %), Thüringen (83 %) und Berlin (78 %) in der Pandemiezeit der Anteil an Akteur*innen, die sich

nicht aus Einnahmen finanzieren, am größten ist. Thüringen (58 %), Baden-Württemberg (53 %) und Bayern (48 %) wiederum haben die größten Anteile an Akteur*innen, die sich nicht über öffentliche Förderungen für Freie Darstellende Künste finanzieren. Zumindest in Baden-Württemberg lässt sich das mit der höchsten Nutzung (17 %) von allgemeinen öffentlichen Hilfsprogrammen und Unterstützungsmaßnahmen ab 61 % Finanzierungsanteil erklären. Hier gab es den fiktiven Unternehmer*innenlohn, der von den Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste rege genutzt wurde. In Bayern zeigt sich mit 64 % dagegen ein sehr hoher Anteil derer, die an ihr Erspartes gehen mussten, das wird nur von Mecklenburg-Vorpommern mit 71 % übertroffen. 8 % haben sich in Bayern sogar fast ausschließlich (Finanzierungsanteil über 80 %) auf diese Weise finanziert. Nur in Sachsen ist dieser Anteil höher (11 %).

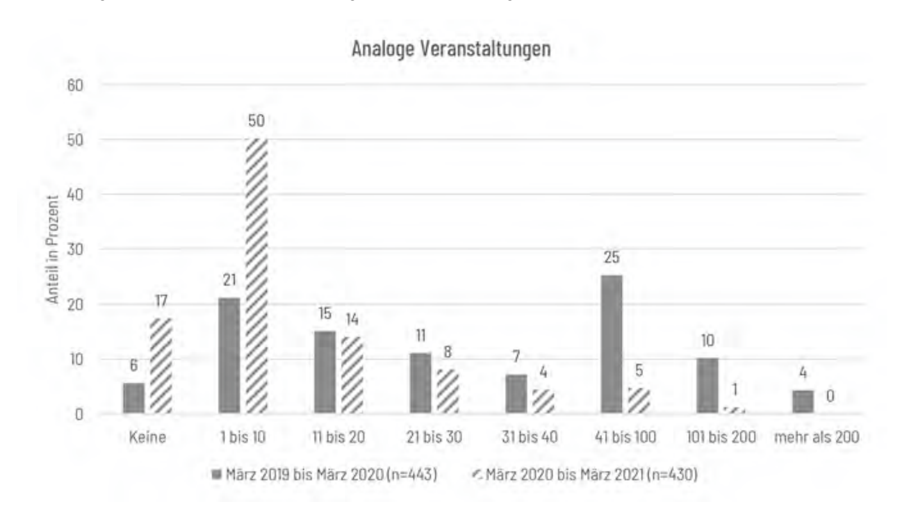
Insgesamt geben 46 % der Befragten an, ihr Erspartes zur Überbrückung schwieriger wirtschaftlicher Umstände genutzt zu haben. Aus den Interviews mit den Landesverbandsvertreter*innen wird deutlich, dass es sich dabei in vielen Fällen um Geld handelt, das sich die Akteur*innen als Alterssicherung zurückgelegt haben.

»Bei unseren Leuten, die auf dem Land wohnen und auf Gastspiele angewiesen sind, ist es eine Katastrophe.«[75]

Wie die Ergebnisse in Bezug auf die wirtschaftliche Situation und die Finanzierungsarten zeigen, hängen die Herausforderungen insbesondere von verringerten Eigeneinnahmen durch Einschränkungen zur Bekämpfung der Pandemie ab. Die Anzahl an umgesetzten analogen Veranstaltungen hat sich im Vergleich des Jahres vor und des Jahres nach März 2020 erheblich verringert.

Während vor März 2020 nur 6 % innerhalb eines Jahres keine analogen Veranstaltungen bzw. 21 % nur bis zu zehn analoge Veranstaltungen umgesetzt haben, waren es in den zwölf Monaten darauf 17 % bzw. 50 % (s. Abb. 16).

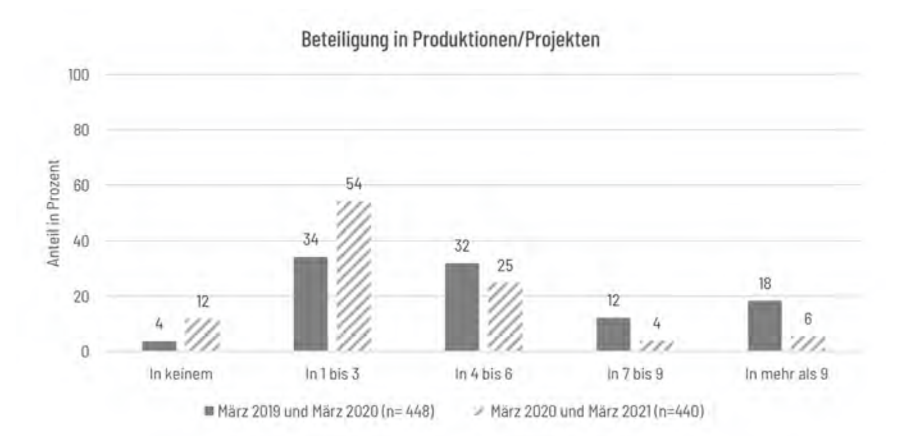
Abbildung 16: Wie viele Veranstaltungen haben Sie umgesetzt zwischen …



75 IP BW.

Ein weiterer Indikator, der in diesem Zusammenhang eine Rolle spielt, ist die Involvierung in Produktionen bzw. Projekten vor und nach März 2020. 18 % waren vor März 2020 noch in mehr als neun Produktionen bzw. Projekten beteiligt, danach waren es nur 6 %. Der Anteil derer, die in keinem Projekt bzw. keiner Produktion involviert waren, hat sich von 4 % auf 12 % erhöht (s. Abb. 17).

Abbildung 17: In wie vielen Produktionen/Projekten waren Sie involviert zwischen …



Die Veränderung ist auch hier deutlich sichtbar, allerdings nicht so stark wie in Bezug auf die Umsetzung analoger Veranstaltungen. Das lässt sich damit erklären, dass unabhängig von Veranstaltungseinschränkungen dennoch über längere Phasen an Produktionen oder in anderen Projekten gearbeitet werden konnte bzw. hier auch digitale Projekte Eingang finden.

Darüber hinaus war es vor allem im Bereich der Kulturellen Bildung schwierig, Aktivitäten umzusetzen, da Schulen und Kindertagesstätten lange geschlossen waren oder keine externen Personen zuließen. Viele Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste sind auch im Bereich der Kulturellen Bildung tätig – knapp 60 % aktiv oder sehr aktiv.[76] Das heißt, dass Einschränkungen in diesem Bereich die Akteur*innen zusätzlich getroffen haben und weitere Einkommensmöglichkeiten weggefallen sind.

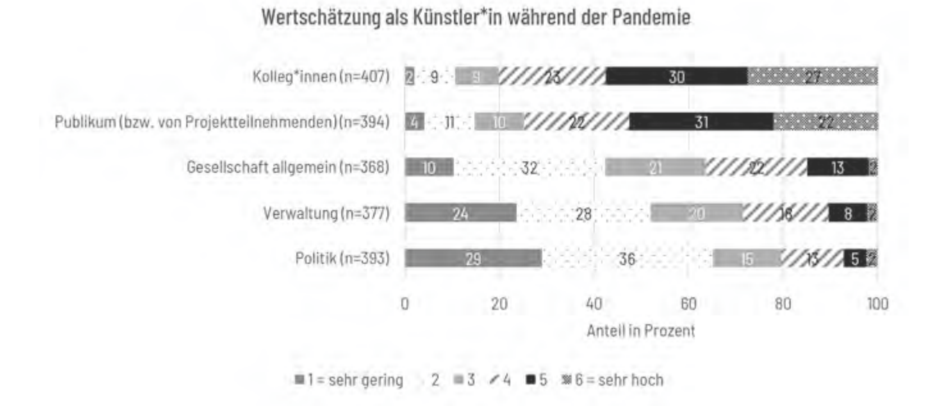
Nicht nur diese Zahlen, sondern auch die Einschätzungen in den Interviews mit Landesverbandsvertreter*innen zeigen, dass in den Fördersystemen Schwachpunkte bestehen, die durch die Krisensituation noch einmal deutlicher zutage getreten sind. Die Abhängigkeit von prekären Arbeitsverträgen und die damit einhergehende Freiheit stehen einer sozialen Absicherung entgegen.

Eine andere Herausforderung betrifft dagegen nicht die wirtschaftliche und soziale Situation der Akteur*innen, sondern die künstlerische. Es gibt einige Hinweise, dass sich in der Krise der wirtschaftlichen eine künstlerische Depression hinzugesellt hat. So

76 Weigl, Aron/EDUCULT (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Hg. v. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. Berlin.

gibt nur rund die Hälfte der Befragten an, aus ihrer Tätigkeit in der Zeit der Pandemie einen künstlerischen Mehrwert gewonnen zu haben (s. Abb. 18).

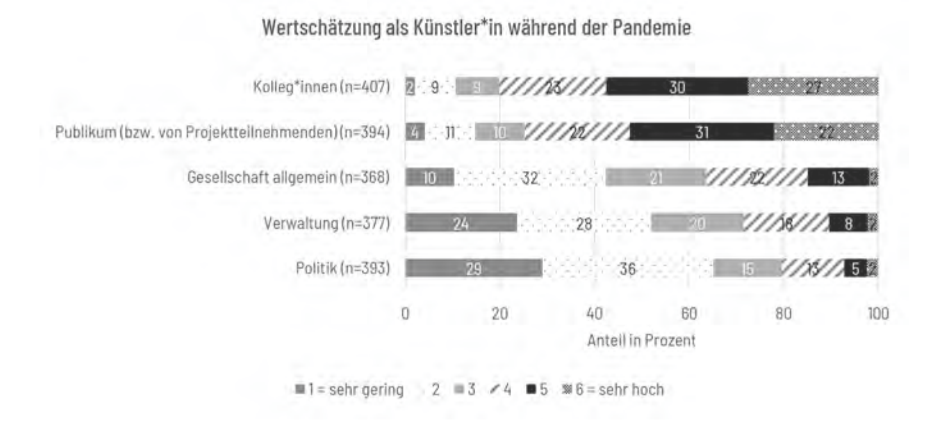
Abbildung 18: Inwiefern stimmen Sie dieser Aussage zu: Ich kann einen künstlerischen Mehrwert aus dieser Zeit gewinnen? (n = 444)



Damit einher geht die wahrgenommene Wertschätzung als Künstler*in, die den Akteur*innen von anderen Gruppen entgegengebracht wird. In dieser Frage kommt auch die wahrgenommene Wertschätzung gegenüber den Freien Darstellenden Künsten im Allgemeinen zum Ausdruck. Die meisten Befragten (80 %) geben an, eine eher hohe bis sehr hohe Wertschätzung (4 bis 6 auf einer Skala von 1 bis 6) von Kolleg*innen erfahren zu haben. Ebenfalls vom Publikum bzw. Projektteilnehmenden hat eine große Mehrheit der Befragten (75 %) Wertschätzung wahrgenommen, weniger allerdings von Politik (20 %) und Verwaltung (28 %). Von Bedeutung erscheint vor allem auch die wahrgenommene Wertschätzung von der Gesellschaft allgemein. Hier sind es auch nur 37 % der befragten Akteur*innen, die angeben, eine eher hohe bis sehr hohe Wertschätzung erfahren zu haben (s. Abb. 19).

Diese Ergebnisse weisen auf ein schwieriges Verhältnis der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste mit bestimmten Gruppen in der Pandemiezeit hin. Für die weitere Bewertung der Lage in der Krise, aber vor allem für die Entwicklung von Ansätzen für die Zukunft nach der schwierigsten Phase ist dies zu berücksichtigen.

*Abbildung 19: Wie hoch war die Wertschätzung, die Sie als Künstler*in während der Pandemie erfahren haben?*



Im Gegensatz dazu berichten viele Vertreter*innen der Landesverbände für die Freien Darstellenden Künste, dass sie in der Pandemiezeit einen intensiveren Austausch mit den Kulturverwaltungen und zum Teil auch den politischen Vertreter*innen pflegen konnten als zuvor. Das Verständnis für die Situation und der Wille zu unterstützen waren meist gegeben und haben einen wichtigen Faktor bei der Bekämpfung der Auswirkungen von Einschränkungen dargestellt. Es gilt also hier zwischen ganz konkreten Personen bzw. deren Handlungen und dem allgemeinen Gefühl, das die Akteur*innen aus Medien und Öffentlichkeit gewonnen hatten, zu unterscheiden. Diese und weitere Elemente des Umgangs mit der Krise von den beteiligten Stakeholdern werden im folgenden Kapitel eingehender erläutert.

5 Umgang mit der Krise in den Bundesländern

Wie sind die Akteur*innen und anderen Stakeholder im Bereich der Freien Darstellenden Künste mit den Einschränkungen und Auswirkungen der Pandemie bisher umgegangen? Welche Förderinstrumente wurden geschaffen, welche anderen Maßnahmen gesetzt, um der Katastrophe entgegenzuwirken? Und wie haben wieder die Künstler*innen auf diese Maßnahmen reagiert? Dieses Kapitel soll Evidenz darüber liefern, wie der Umgang mit der Krise war – mit Fokus auf die Situation in den Bundesländern.

5.1 Reaktionen der Künstler*innen

Die ersten Reaktionen der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste bei Ausbruch der Pandemie entsprachen denen der Gesellschaft insgesamt: Die Arbeit wurde eingestellt, es fanden keine Proben, Aufführungen oder sonstigen physischen Veranstaltungen statt. Wie stark im gesamten Jahr die Veranstaltungszahlen zurückgegangen sind, zeigen Abb. 20 und Abb. 21. Während im Jahr vor dem März 2020 noch fast drei Vier-

tel aller Akteur*innen mehr als zehn analoge Veranstaltungen umgesetzt haben, waren es im Jahr danach nur noch knapp ein Drittel. Zudem geben drei Viertel aller befragten Akteur*innen an, sich über die einschränkenden Pandemiemaßnahmen hinaus selbst eingeschränkt zu haben.

Dieser Rückgang bei analogen Veranstaltungen wurde allerdings mit Aktivitäten im virtuellen Raum und mit digitalen Veranstaltungen teilweise ausgeglichen. So haben vor März 2020 noch 81 % der Befragten keinerlei digitale Veranstaltungen umgesetzt. Im Jahr danach waren es nur noch rund ein Viertel, die das nicht getan haben. Ein anderes Viertel hat dagegen bereits mehr als zehn Veranstaltungen realisiert.

Abbildung 20: Wie viele Veranstaltungen haben Sie zwischen März 2019 und März 2020 bzw. zwischen März 2020 und März 2021 umgesetzt?

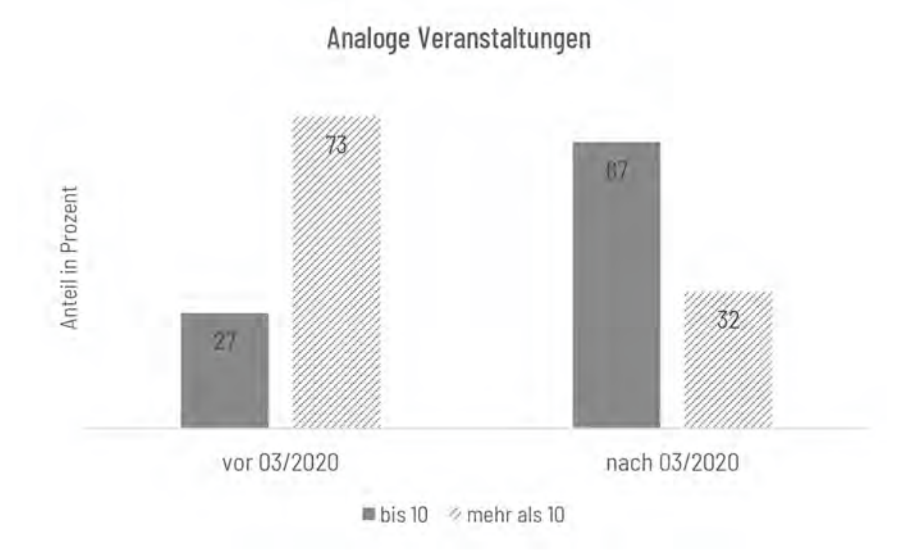
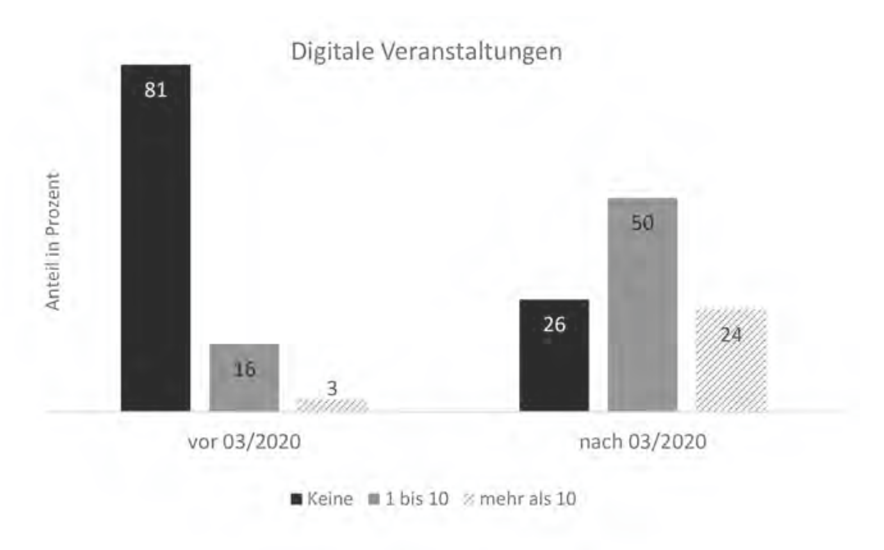


Abbildung 21: Wie viele Veranstaltungen haben Sie zwischen März 2019 und März 2020 bzw. zwischen März 2020 und März 2021 umgesetzt?



Hybride Herangehensweisen, also die Verbindung von digitalen und analogen Konzepten, haben sich dagegen weniger durchgesetzt. Zwischen März 2019 und März 2020 hatten 9 % zumindest einmal auf diese Weise aufgeführt oder veranstaltet. Im Jahr danach waren es mit 30 % zwar mehr, aber im Vergleich zu rein digitalen Umsetzungen immer noch wenige. (s. Abb. 22 und Abb. 23)

Abbildung 22: Wie viele Veranstaltungen haben Sie zwischen März 2019 und März 2020 umgesetzt?

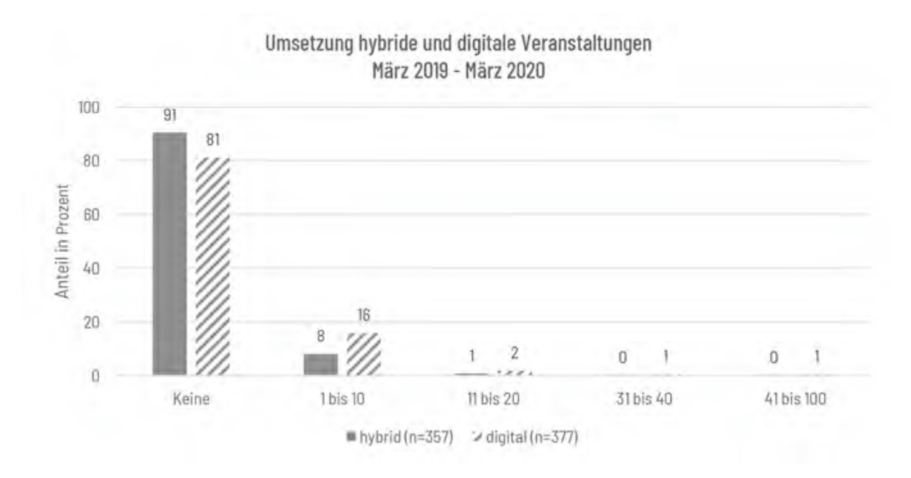
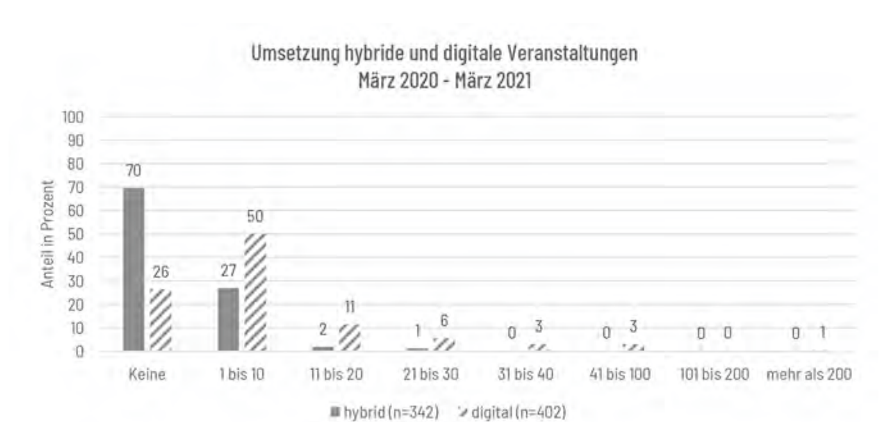


Abbildung 23 Wie viele Veranstaltungen haben Sie zwischen März 2020 und März 2021 umgesetzt?



Digital aktiver waren die Künstler*innen in Bayern, Hamburg und Niedersachsen. Je rund ein Viertel gibt hier an, im Jahr nach Pandemiebeginn 11 bis 20 Mal digital aufgeführt oder veranstaltet zu haben. Besonders hoch war die Zahl der stärker Aktiven in Sachsen-Anhalt. Hier hat ein Drittel angegeben, 21 bis 30 Mal digital aktiv gewesen zu sein, zugleich gab aber auch ein anderes Drittel an, noch gar nichts digital unternommen zu haben. Das sind zusammen mit Akteur*innen aus Baden-Württemberg und Mecklenburg-Vorpommern diejenigen, die diesbezüglich am zurückhaltendsten waren.

In Bezug auf die digitale Reaktion gibt es folglich größere Unterschiede nach Regionen und Einzelfällen. In Hamburg beispielsweise hätten einige Akteur*innen schnell und kreativ digitale Formate entwickelt.

»Einige sind sofort ins Digitale gesprungen, dort, wo es sich angeboten hat.«[77]

Andere haben sich dagegen nicht getraut oder aus Prinzip diesen Weg nicht genommen. Hilfreich waren da Aktivitäten wie z.B. die des Lichthoftheaters mit dem Lichthof Lab, das bereits früh als digitale Plattform gebaut wurde und an die sich andere Akteur*innen andocken konnten. Künstler*innen und freie Gruppen mussten keine Miet-, Produktions- oder Institutionskosten zahlen, die Streamingkosten wurden übernommen. So kann von einer Weitergabe der institutionellen Förderung und des Corona-Ausgleichs des Lichthoftheaters an die Künstler*innen gesprochen werden. Das hat es Akteur*innen, die diese technischen Möglichkeiten, Expertisen und Ressourcen nicht hatten, erlaubt, dennoch spielen zu können und ein Publikum digital zu erreichen.[78]

77 IP HH.
78 Ebd.

Außer der Möglichkeit, Tätigkeiten in den digitalen Raum zu verlegen, ergaben sich insbesondere über die Sommermonate Optionen, den öffentlichen Raum stärker zu nutzen. Auch hier lassen sich divergierende Entwicklungen feststellen. In manchen Bundesländern, in denen es auch schon vor der Pandemiezeit üblicher war, unter freiem Himmel zu spielen, konnten die Akteur*innen diesen Vorteil gut ausnutzen. Beispielsweise stellte sich die große Fläche mit geeigneten Spielorten in Mecklenburg-Vorpommern als Chance heraus, schnell Veranstaltungen auf Open Air zu adaptieren. Die Existenz vieler Open-Air-erprobter Veranstalter*innen war dem außerdem zuträglich. Zum Beispiel hat in Rostock bereits im Mai 2020 ein freies Theater den regelmäßigen Spielbetrieb wieder aufgenommen.

> »Ich habe so von ein, zwei Leuten gehört, die aus anderen Bundesländern kamen, die sagten, in Mecklenburg kann man ja noch spielen!«[79]

Neben all den Anpassungen, die im künstlerischen Feld passiert sind, wurde auch von Fällen berichtet, die sich zumindest vorerst ganz aus der künstlerischen Arbeit verabschiedet und den Beruf gewechselt haben.

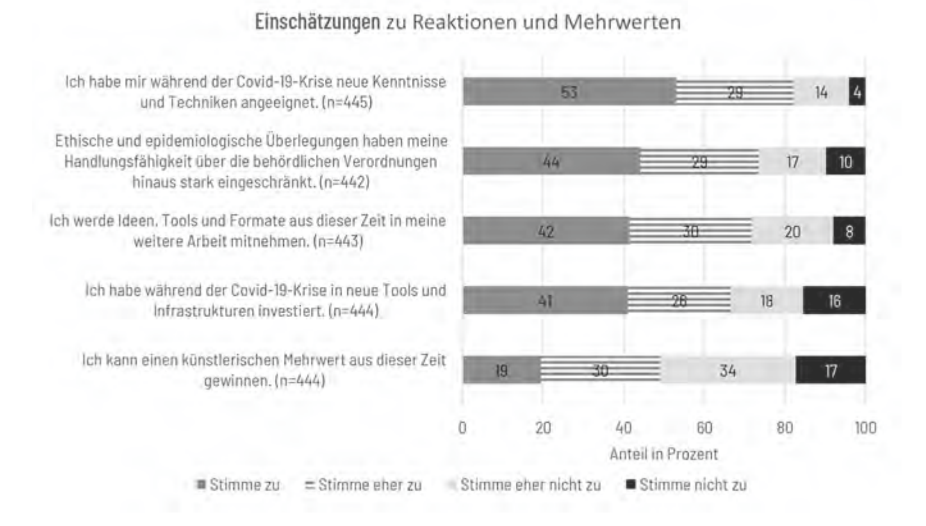
> »Was ich im Landesverband höre, ist so, dass einige Leute beim Aufgeben sind oder überlegen oder schon aufgegeben und einen normalen Job angenommen haben.«[80]

Es gibt hierzu keine belastbaren Zahlen, sondern nur Berichte aus den Bundesländern, die dies zum Teil auch schwer einschätzen können. In Nordrhein-Westfalen ist beispielsweise die Schätzung, dass zumindest kurzfristig ein Viertel an qualifizierten Mitarbeiter*innen verloren geht und z.B. begleitende Maßnahmen im Bereich Kultureller Bildung reduziert werden.[81]

Inwiefern die Krise auch Folgen für das Erlernen neuer Techniken oder die künstlerische Auseinandersetzung etc. hatte, also ggf. auch Katalysator für Weiterentwicklungen war, zeigt die folgende Abbildung. So stimmen 82 % der Akteur*innen, die an der Umfrage teilgenommen haben, zu bzw. eher zu, dass sie sich während der Krise neue Kenntnisse und Techniken aneignen konnten. 72 % haben vor oder eher vor, neue Ideen, Formate und Tools auch für die zukünftige Arbeit zu nutzen, und immerhin 67 % haben auch in neue Infrastrukturen oder Tools investieren können. Erwähnenswert ist, dass sich ein Großteil der befragten Akteur*innen (73 %) über die behördlichen Verordnungen hinaus stark oder eher stark eingeschränkt hat. Das geschah aufgrund von ethischen und epidemiologischen Überlegungen. Demgegenüber ist es, wie bereits erwähnt, nur knapp die Hälfte, die aus dieser Zeit einen künstlerischen Mehrwert gewinnen konnte (s. Abb. 24).

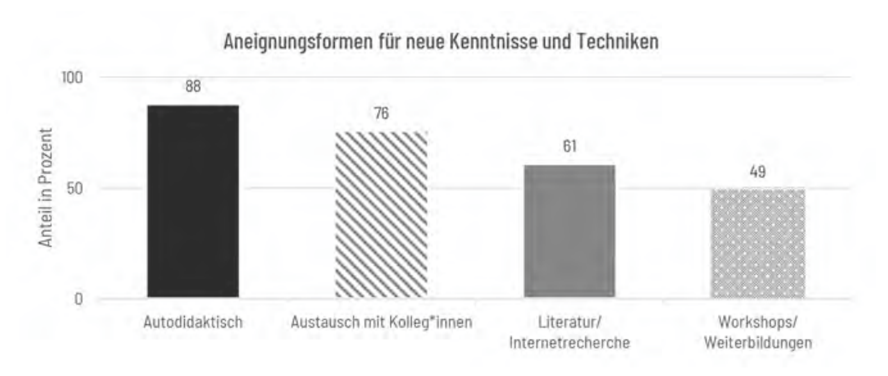
79 IP MV.
80 IP BW
81 IP NW.

Abbildung 24: Inwiefern stimmen Sie den folgenden Aussagen zu?



Von Interesse ist hierbei, wie sich die Akteur*innen die neuen Kenntnisse und Techniken angeeignet haben. Es fällt auf, dass dies bei sehr vielen auf verschiedenen Ebenen stattgefunden hat und nicht nur auf einem Weg. Der größte Anteil (88 %) derer, die angegeben haben, dass sie etwas Neues gelernt haben, ist zumindest auch autodidaktisch vorgegangen. Der Austausch mit Kolleg*innen war ebenfalls ein wichtiger Weg, zumindest bei rund drei Viertel. 61 % haben Literatur und Internetinformationen genutzt. Dagegen haben nur knapp die Hälfte Workshops und Weiterbildungen besucht. Dennoch ist dies eine große Zahl, wenn man bedenkt, dass es hierzu eine etwas größere Motivation braucht. Diese Offenheit dafür lässt vermuten, dass Weiterbildungen für die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste grundsätzlich in der Zukunft eine wichtigere Rolle spielen könnten (s. Abb. 25).

Abbildung 25: Auf welche Weise haben Sie sich neue Kenntnisse und Techniken angeeignet? (Mehrfachauswahl) (n = 363)



5.2 Reaktionen der Bundesländer

Nicht nur bei den Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste, sondern auch in den Kulturministerien und Senatsverwaltungen für Kultur in den Ländern herrschte in der Pandemiezeit ein Ausnahmezustand. Aufgrund der meist kurzfristig aufgesetzten und zusätzlich geschaffenen Förderinstrumente ergab sich ein oft erheblicher Mehraufwand für die Verwaltungen. Inwiefern sie mit dieser Zusatzarbeit umgehen konnten, war auch davon abhängig, wie gut die zuständigen Abteilungen schon vor der Krisenzeit ausgestattet waren. In manchen Fällen, so vor allem auf kommunaler Ebene, waren beispielsweise umfassende Informationskampagnen zu Fördermöglichkeiten nicht möglich, da hierfür keine Personalressourcen zur Verfügung standen. Die im Folgenden angeführten Maßnahmen auf Länderebene müssen immer auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Zum Zeitpunkt der Studie war noch nicht klar, welche Konsequenzen auf die Kulturverwaltungen im Rahmen von Abrechnungen und Prüfungen durch Revisionsämter o.Ä. zukommen würden.

Im Vergleich der Bundesländer in Bezug auf ihre Maßnahmen zur Krisenbewältigung fällt auf, dass sich die Formate der Förderinstrumente kaum unterscheiden. In allen Ländern gab es bis zum Sommer 2021 ein oder mehrere Stipendienprogramme für Künstler*innen, Betriebskosten von Spielstätten und Kulturvereinen wurden bezuschusst bzw. Liquiditätslücken überbrückt, oft wurden Förderverfahren vereinfacht. Die Unterschiede und auch die immer wieder aufgetretenen Probleme liegen im Detail. So können Stipendienprogramme sehr offen ausgelegt und unkompliziert zugänglich oder aber exklusiver ausgerichtet und auf andere Förderungen anzurechnen sein. Ausfallhonorare können ganz, gar nicht oder nur zum Teil übernommen werden. Nicht alle Länder haben eine Erleichterung oder Anpassung der Förderrichtlinien umgesetzt oder eine umfassende Beratung angeboten. Sehr oft aber hat sich die Kommunikation und der Austausch zwischen Landesverbänden und Kulturverwaltungen intensiviert. Entlang dieser Aspekte werden im Folgenden die Reaktionen getrennt nach Bundesland dargestellt.

Baden-Württemberg

Baden-Württemberg hat mit dem fiktiven Unternehmer*innenlohn die Soforthilfe Corona zu einem weitgehend inklusiven Förderinstrument gemacht, das gut funktioniert hat. Auch die sonstigen Maßnahmen waren gut ausgestattet und haben nicht nur viel Bestehendes gerettet, sondern auch neue Entwicklungen unterstützt. Ein Instrument, die Förderung von Kinder- und Jugendtheaterprojekten, war ausschließlich den Freien Darstellenden Künsten vorbehalten.

In Baden-Württemberg wurde im November 2020 eine Corona-Hotline für Künstler*innen eingerichtet. Diese wurde im Februar 2021 auf Kultureinrichtungen erweitert. Ausgeführt wurde diese telefonische Beratung von der Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH.[82]

82 MGF Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH (2021): Service erweitert: Corona-Hotline jetzt auch für Kultureinrichtungen. URL: https://www.mfg.de/newsdetail/2362-corona-

Diese Beratung war notwendig geworden, da immer wieder Unsicherheiten bei den Künstler*innen auftraten. So war insbesondere oft unklar, ob geprobt werden darf oder nicht und unter welchen Bedingungen. Die Kommunikation mit dem Land war an dieser Stelle eher schwierig. Ansonsten ist aber ein guter Kontakt zur zuständigen Staatssekretärin entstanden. Es finden regelmäßige Treffen statt.[83]

Das erste Förderinstrument zur Bekämpfung der Folgen der Pandemie war die Soforthilfe Corona von Bund und Land. Diese beinhaltete einerseits Liquiditätshilfen für privat getragene Kultureinrichtungen und andererseits Soforthilfen an notleidende Künstler*innen. Letzteres umfasste 1.180 € monatlich für die privaten Lebensunterhaltskosten. Als fiktiver Unternehmer*innenlohn gelang hier in Baden-Württemberg, was in vielen anderen Bundesländern schwierig war: Auch Soloselbstständige konnten eine finanzielle Unterstützung für Miete und Unterhalt bekommen, auch wenn keine künstlerischen Ausgaben anfielen oder Verluste gegenüber dem Vorjahr geltend gemacht werden konnten. Die Abwicklung geschah schnell und unkompliziert. Problematisch war dann aber die Änderung, dass die Antragstellung über eine*n Steuerberater*in geschehen sollte. Dies geschah mit der Begründung, weil viele Anträge nicht korrekt ausgefüllt wurden. Manche Akteur*innen hatten dann Angst davor, einen Antrag zu stellen und Fehler zu machen.[84]

Bis Juli 2020 wurden mehr als 75 Mio. € Soforthilfe ausgezahlt und fortgeführt. Darüber hinaus flossen 7,5 Mio. € in das Impulsprogramm *Kunst trotz Abstand*, das neue Formate, ob digital oder analog, ermöglichen sollte. Ein Fokus lag auf Angeboten für Kinder und Jugendliche sowie für ältere Menschen. Für Kultureinrichtungen und damit auch Spielstätten der Freien Darstellenden Künste, die finanziell in Not geraten sind, wurden über ein Gesamtbudget von 32,5 Mio. € Investitionskosten sowie Sach- und Personalkosten zur Umsetzung von Sicherheits- und Hygienekonzepten zur Verfügung gestellt.[85]

Die finanziellen Mittel wurden zum Teil über das Budget des Innovationsfonds Kunst zur Verfügung gestellt. Das heißt, dass ein Teil der Hilfsgelder keine zusätzlichen Mittel waren. Die bereits zugesagten Projektförderungen im Innovationsfonds wurden zurückgezogen. Der Innovationsfonds ist für die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste von geringerem Interesse, da eine Förderung nicht möglich ist, wenn auch Gelder von der dezidierten Förderung für Freie Darstellende Künste über den Landesverband fließen. Insofern war diese Umwandlung für die Freien Darstellenden Künste insgesamt eher von Vorteil.[86]

---

hotline-mfg-richetet-telefonsiche-beratung-fuer-kuenstler-kultur-und-kreativschaffende-ein/ [30.09.2021].

83 IP BW.

84 Ebd.

85 Staatsministerium Baden-Württemberg (2021a): Weitere Corona-Hilfen für Kunst und Kultur. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/weitere-corona-hilfen-fuer-kunst-und-kultur/ [30.09.2021].

86 IP BW.

Im Jahr 2021 wurden dann 34 Projekte im Wert von 1,3 Mio. € gefördert, davon sieben im Bereich der Freien Darstellenden Künste. Der Schwerpunkt lag auf hybriden Formaten.[87]

Aus den Geldern des Innovationsfonds 2020 wurde auch der Kultur Sommer 2020 finanziert. Hier wurden kleinere Veranstaltungen im ganzen Land mit 5.000 bis 50.000 € gefördert. Das Gesamtbudget betrug 2,5 Mio. €.[88]

Die weiteren Fördermaßnahmen im Jahr 2021 waren dann die folgenden:

- Mai 2021: zweite Fördertranche *Kunst trotz Abstand* mit 3 Mio. € für Künstler*innenhonorare, Hygienemaßnahmen, Bühnen-/Technikausgaben bei Open-Air-Veranstaltungen[89]
- Juni 2021: 15 Mio. € für Projektstipendien für Künstler*innen aller Disziplinen, einmalig 3.500 €, davon 326 im Bereich Darstellende Künste und 117 im Bereich übergreifende Kunstprojekte von rund 2.000 Stipendien insgesamt[90]
- August 2021: zweite Förderrunde *FreiRäume* mit 1,7 Mio. € Budget und pro Einzelprojekt 10.000 bis 100.000 €[91]
- 200.000 Euro Förderung für Kinder- und Jugendtheaterprojekte, davon zwei Privattheater mit insgesamt 47.000 €[92]

Bayern

Bayern wollte mit den Hilfsprogrammen unbürokratisch helfen. Die Art und Weise, wie die Antragsprozesse zuerst umgesetzt wurden, erschwerten anfangs den Zugang. Die Probleme wurden aber angegangen und dann waren unkomplizierte Unterstützungsmöglichkeiten gegeben. Das Stipendienprogramm für Berufsanfänger*innen ist nennenswert. Im

87 Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg (2021b): Innovationsfonds Kunst 2021. URL: https://mwk.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-mwk/intern/dateien/Anlagen_PM/2021/051_ANLAGE_PM_MWK_-_Innovationsfonds_Kunst_2021_gef%C3%B6rderte_Projekte.pdf [30.09.2021].

88 Staatsministerium Baden-Württemberg (2021b): »Kultur Sommer 2020« hält das kulturelle Leben lebendig. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/kultur-sommer-2020-haelt-das-kulturelle-leben-lebendig/ [30.09.2021].

89 Staatsministerium Baden-Württemberg (2021c): Drei Millionen Euro für Open-Air-Veranstaltungen und Kulturprojekte im Land. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/drei-millionen-euro-fuer-open-air-veranstaltungen-und-kulturprojekte-im-land/ [30.09.2021].

90 Staatsministerium Baden-Württemberg (2021d): Corona-Stipendien an Künstlerinnen und Künstler vergeben. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/corona-stipendien-an-kuenstlerinnen-und-kuenstler-vergeben/ [30.09.2021].

91 Staatsministerium Baden-Württemberg (2021e): Mehr »FreiRäume« für die Kultur. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/mehr-freiraeume-fuer-die-kultur/ [30.09.2021].

92 Staatsministerium Baden-Württemberg (2021f): Land fördert Projekte von Kinder- und Jugendtheatern. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/land-foerdert-projekte-von-kinder-und-jugendtheatern/ [30.09.2021].

Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst wurde ein neues Referat für die Freie Szene eingerichtet und ein regelmäßiges Austauschformat etabliert.

Im Mai 2020 wurde in Bayern die Künstler*innenhilfe 1 aufgesetzt. Sie umfasste pro Künstler*in 1.000 € für drei Monate. Die Antragstellung und die Umsetzung der Förderauszahlung gingen schnell und relativ unbürokratisch vonstatten. Das Instrument hat aber auch Probleme aufgeworfen. So war die Kumulierbarkeit mit anderen Landes- und Bundesmitteln unklar. Behördliche Hürden, falsche Beantragungen und die Angst vor einer notwendigen Zurückzahlung haben dazu geführt, dass statt 60.000 erwarteten nur 13.000 Anträge übermittelt wurden. Daraufhin wurde eine bessere Unterstützung bei der Antragstellung eingerichtet und das Programm folglich reger genutzt.[93]

Ein Spielstättenprogramm, das nach einer Änderung auch für Veranstalter*innen ohne Spielstätte zugänglich gemacht wurde, sollte bestehende Infrastrukturen schützen. Die Kriterien waren, dass zuvor mindestens zwölf Vorstellungen im Jahr stattfinden mussten, die Spielstätte ein halbes Jahr existieren musste, überwiegend ein kulturelles Programm lief und mindestens 50 Sitzplätze bestehen sollten. Diese letzte Zahl wurde zuerst auf 24 und dann auf zehn verringert. Zudem war ein Nachweis über den Liquiditätsengpass und eine geöffnete Spielstätte nötig. Das Programm zielte auf eher kleine und weniger geförderte Akteur*innen, da zuvor maximal 50 % des Gesamtbudgets über öffentliche Förderungen abgedeckt werden durfte. Die Beantragung lief hier gut.[94]

Ab Herbst 2020 gab es dann auch eine Soloselbstständigen-Hilfe als Nachfolgeprogramm. Diese beinhaltete nach dem Vorbild Baden-Württembergs einen fiktiven Unternehmer*innenlohn und wurde auch nachgebessert. Darin waren bis zu 1.180 € monatlich beantragbar, allerdings musste mindestens 30 % Verlust im Vergleich zum selben Zeitraum im Jahr 2019 nachgewiesen werden. Eine Kumulierbarkeit war möglich, solange keine Überkompensation der Einnahmenausfälle geschehen würde. Eine Kombination mit der Grundsicherung war ausgeschlossen. Es gab drei Antragsfristen, und zwar der 1. Oktober 2020, der 1. Januar 2021 und der 1. Juli 2021.[95]

Für Berufsanfänger*innen, aber nicht für alle Künstler*innen wurde ein Stipendienprogramm aufgesetzt. Die Einschränkung dabei war ein notwendiger Hauptwohnsitz oder Arbeitsschwerpunkt in Bayern und dass ein noch nicht vollendetes oder ein neues Vorhaben in der Anfangsphase von Künstler*innen bestand. Das Programm hat pauschal 5.000 € für einen Zeitraum von 12 Monaten pro Künstler*in umfasst.[96]

Der Landesverband konnte die Mitnahme des neu geschaffenen Koproduktionsbudgets, das er selbst verteilt, ins Jahr 2021 erwirken.[97]

93 IP BY.

94 Ebd.

95 Bayern Innovativ (2021a): Soloselbstständigenprogramm: Voraussetzungen. URL: https://www.bayern-innovativ.de/soloselbststaendigenprogramm/seite/soloselbststaendigenprogramm-voraussetzungen [30.09.2021].

96 Dass. (2021b): Stipendienprogramm: Voraussetzungen. URL: https://www.bayern-innovativ.de/stipendienprogramm/seite/stipendienprogramm-voraussetzungen [30.09.2021].

97 IP BY.

Nennenswert ist auch die Web-Seminarreihe zur digitalen Kulturvermittlung, die vom Kunstministerium angeboten wurde. Vor allem für Kultureinrichtungen aufgesetzt, war sie z.B. auch für die Spielstätten der Freien Darstellenden Künste von Interesse. Es wurden Online-Veranstaltungen zu Querschnittsthemen der Digitalisierung und fachspezifischen Herausforderungen sowie praxisbezogene Methodentrainings angeboten.[98]

Im Staatsministerium selbst hat sich während der Krisenzeit auch eine Entwicklung ergeben. So wurde erstmalig ein eigenes Referat für die Freie Szene eingerichtet. Barcamps werden angeboten, die alle Sparten der Freien Szene einbinden, um deren Perspektive zu erfassen und einen regelmäßigen Austausch zu etablieren.[99]

Berlin

Die sehr schnell umgesetzten Wirtschaftsförderungen waren im Land Berlin auch für Einzelkünstler*innen unbürokratisch und zweckfrei zugänglich. Eine Verfahrensvereinfachung hat dazu beigetragen, dass bestehende Fördermittel voll ausbezahlt werden konnten. Darüber hinaus setzte Berlin auf verschiedene Stipendienprogramme, die bis zu einer Jahressumme von 24.000 € miteinander kombinierbar waren – eine einmalige Regelung in der Bundesrepublik.

Die Soforthilfen im Land Berlin waren aufgeteilt in verschiedene Teilprogramme. Für die Freien Darstellenden Künste waren vor allem die Soforthilfe II und IV von Bedeutung. Die Soforthilfe II war als allgemeine Wirtschaftsförderung konzipiert, hat aber explizit auch Künstler*innen integriert. Das hatte eine große Signalwirkung und wurde als sehr positiv anerkannt. Insgesamt standen 300 Mio. € und pro Förderung maximal 5.000 € zur Verfügung.[100]

Die Soforthilfe IV läuft seit 2020 in mehreren Runden. Sie zielt auf juristische Personen, die nicht regelmäßig oder überwiegend öffentlich gefördert sind. Es muss mindestens zwei Beschäftigte und maximal 10 Mio. € Umsatz geben. Durchschnittlich wurden 25.000 € pro Zuschuss vergeben, maximal 500.000 € waren möglich.[101]

Neben den Soforthilfen wurde zunächst eine Verfahrensvereinfachung im Zuwendungsrecht zum Stichtag 15. April 2020 umgesetzt. Das bedeutete, dass alle Fördermittel, die bis zum Stichtag beantragt wurden, im geplanten Umfang bei den Akteur*innen ankommen sollten, unabhängig von pandemischen Entwicklungen. Das ist auf diese Weise auch gelungen. Die folgenden Regelungen wurden vereinbart:

- Bei bereits bewilligten Projektförderungen werden durch ausgefallene Veranstaltungen angefallene Kosten als Ausgaben anerkannt.

---

98 Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (2020): Digitale Kulturvermittlung. URL: https://wk.bayern.de/kunst-und-kultur/digitale-kulturvermittlung.html [30.09.2021].

99 IP BY.

100 IP BE.

101 Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021c): Hilfen für Kultureinrichtungen und -betriebe. URL: https://www.berlin.de/sen/kulteu/aktuelles/corona/artikel.910409.php [30.09.2021].

- Eine andere Umsetzung der Maßnahme als im Antrag vorgesehen ist möglich (z.B. digital).
- Der Zweck kann nachträglich geändert werden.
- Ausfallbedingte Mehrkosten können abgerechnet werden.
- In Höhe von 60-67 % des Honorars können bis maximal 2.500 € Ausfallhonorare ausgezahlt werden, auch wenn diese ursprünglich nicht vereinbart gewesen sind.
- Einzelsätze des Budgetplans können bis zu 50 % überschritten werden, solange diese Differenz an anderer Stelle ausgeglichen wird.
- Mehreinnahmen können nachträglich anerkannt werden.
- Falls Mittel nicht binnen zweier Monate verbraucht werden können, gibt es Lösungen, die im Einzelfall geklärt werden.
- Mehrjährig Geförderte können einen Mehrbedarf anmelden.[102]

Davon hat einzig nicht funktioniert, dass bei Einzelprojektförderungen nicht verbrauchte Fördermittel von 2020 nach 2021 übertragen werden konnten. Einzelne Gelder mussten deshalb zurückgehen.[103]

Ergänzend hat Berlin im Mai 2020 ein spartenübergreifendes Förderprogramm für digitale Entwicklung im Kulturbereich aufgesetzt. Im Jahr 2020 wurden elf einjährige Projekte mit jeweils maximal 150.000 € gefördert, davon fünf im Bereich der Freien Darstellenden Künste. 2021 folgte eine weitere Ausschreibung.[104]

Die folgenden weiteren Fördermaßnahmen wurden umgesetzt:

- September 2020: Maximal sechsmonatige Förderung zur Sicherung der Infrastruktur von professionell arbeitenden Präsentationsorten, die ein Programm für junges Publikum anbieten. Eine regelmäßige Förderung darf nicht vorliegen.[105]
- Oktober 2020: Spartenübergreifendes Stipendien-Sonderprogramm mit einem Gesamtetat von 18 Mio. € für 2.000 sechsmonatige Stipendien. Bedingung war, KSK-Mitglied zu sein, andernfalls war eine gesonderte Prüfung notwendig. Es wurde lediglich auf formale Voraussetzungen geprüft und dann im Losverfahren vergeben.[106]

102 Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021d): Verfahrensvereinfachungen im Zuwendungsrecht. URL: https://www.berlin.de/sen/kulteu/aktuelles/corona/artikel.913796.php [30.09.2021].

103 IP BE.

104 Technologiestiftung Berlin (2021): Von digitalen Konzertproben bis Barrierefreiheit – Projekte der Förderrichtlinie im Überblick. URL: https://kultur-b-digital.de/von-digitalen-konzertproben-bis-barrierefreiheit-projekte-der-foerderrichtlinie-im-ueberblick/ [30.09.2021].

105 Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021e): Neu: Einmalige Förderung für Präsentationsorte, die ein Programm für junges Publikum anbieten. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/darstellende-kuenste-tanz/artikel.705648.php [30.09.2021].

106 Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021f): Hilfen für selbständige Künstler*innen. URL: https://www.berlin.de/sen/kulteu/aktuelles/corona/artikel.910402.php [30.09.2021].

- September 2021: Stipendien für freischaffende Künstler*innen, die ein Programm für junges Publikum anbieten. Es konnten je nach Umfang des Arbeitsvorhabens zwischen 2.000 und 8.000 € beantragt werden.[107]
- Zudem kam es zu einer Aufstockung des Budgets für die regulären Arbeits- und Recherchestipendien um 8 Mio. €.

Als besonders wichtig für die wirtschaftliche Absicherung der Künstler*innen kann die Regelung bewertet werden, dass alle Berliner Stipendien bis zu insgesamt 24.000 € jährlich kombinierbar sind.[108]

Brandenburg

> In Brandenburg wurden 35 Mio. € für Corona-Hilfen zur Verfügung gestellt, um 100 % der Einnahmeausfälle von gemeinnützigen Kulturorganisationen abzudecken. Für Tourneetheater, die in anderen Bundesländern Ausfälle hatten, wurden Sonderregelungen getroffen. Stipendienprogramme haben auch Einzelkünstler*innen sinnvoll unterstützt.

Zu Beginn der Pandemie kam das Brandenburger Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur auf den Landesverband und alle anderen Interessenvertreter*innen aus Kunst und Kultur zu und wollte den Bedarf wissen, der für die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste – und alle anderen Kulturakteur*innen – bei einem Lockdown entstehen würde. Daraufhin hat der Landesverband eine Abfrage unter den Akteur*innen gestartet. Auf dieser Basis wurden zusätzlich zur regulären Förderung im Brandenburger Kulturbereich 35 Mio. € als Corona-Hilfe zur Verfügung gestellt. Damit wurden u.a. 100 % der Einnahmeausfälle gemeinnütziger Kulturorganisationen übernommen. Voraussetzung war aber, die Kosten z.B. über die Nutzung der Kurzarbeitsregelung zu reduzieren. Problematisch war, dass Tourneetheater, die in anderen Bundesländern Einnahmen hatten, diese nicht als Ausfälle angeben konnten. Hier wurden aber bilaterale Härtefallregelungen gefunden.[109]

Die für das Budgetjahr 2020 vorgesehenen 1,3 Mio. € Projektförderung wurden auch für 2021 zugesichert und sogar um 200.000 € erhöht. 2021 wurde zusätzlich ein Sonderfonds aus Lottomitteln in Höhe von 50.000 € für Gastspiel- und Koproduktionsförderung für freie Theater aufgesetzt. Hier konnten Einzelsummen zwischen 3.000 und 10.000 € beantragt werden.[110]

---

107 Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021g): Stipendien für freischaffende Künstler*innen, die ein Programm für junges Publikum anbieten. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/darstellende-kuenste-tanz/artikel.705655.php [30.09.2021].

108 IP BE.

109 IP BB.

110 Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg (2020b): Freie Theater erhalten mehr als 1,3 Million en Euro. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~14-06-2020-foerderung-freie-theater# [30.09.2021]; Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg (2020c): Schub für freie Theater und darstellende Künste. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~16-08-2021-lottomittel-fuer-freie-theater# [30.09.2021].

Im Mai 2020 wurden 2,9 Mio. € (von 4 Mio. €, die zur Verfügung standen) für spartenübergreifende Mikrostipendien in zwei Runden abgerufen. Es handelte sich um 1.700 Stipendien zuerst à 1.000 € und in der zweiten Runde à 2.500 €. Zudem wurden 20 Arbeitsstipendien à 8.000 € vergeben.

2021 kam es zu einer Neuauflage des Mikrostipendienprogramms. Für 1.000 Stipendien à 4.000 € standen 4 Mio. Euro zur Verfügung.[111]

Die Umsetzung wird als unkompliziert eingeschätzt. Eine Antragstellung mit geringer Schwelle hat vielen selbstständigen Künstler*innen ermöglicht, neue Ideen zu entwickeln. Das hat nach Aussage des Landesverbandes zu spannenden Ergebnissen geführt.[112]

Wichtig ist auch die Übernahme des Kofinanzierungsanteils für Akteur*innen, die im Rahmen des Bundesprogramms NEUSTART KULTUR gefördert werden.

Bremen

Bremen ist es gelungen, die freien Künstler*innen, die an Spielstätten verpflichtet waren, über hundertprozentige Ausfallgagen in Höhe von 100 % zu entlasten. Schwieriger waren erste Soforthilfen, die nur in Existenznot zugänglich waren. Ein späteres gut dotiertes Stipendienprogramm konnte dann sogar zusätzlich zur Grundsicherung in Anspruch genommen werden.

Die Künstlersoforthilfe 1 lief in Bremen von April bis Juni 2020. Dabei wurden freischaffende Künstler*innen mit einmalig 2.000 € unterstützt. Insgesamt standen 500.000 € zur Verfügung. Eine Doppelförderung war nicht möglich und eine KSK-Mitgliedschaft war Bedingung. In Härtefällen genügte auch der Nachweis einer Verbandsmitgliedschaft seit 1. Januar 2020 oder der Nachweis des professionellen künstlerischen Arbeitens. Die Finanzierung dieser und weiterer Maßnahmen war über den im April beschlossenen Bremen-Fonds in Höhe von 2,9 Mio. € gegeben.[113]

Diese Hilfen galten der Abwendung einer tatsächlichen Existenzgefährdung. Das heißt, dass nur maximal 10.000 € Barvermögen auf dem Konto sein durfte und höchstens 500 € Zuverdienst erlaubt war. Die Neuauflage der Künstlersoforthilfe 2 dauerte von Juni bis August 2020 und wurde aufgrund der bisherigen Erfahrungen angepasst. Hier wurden nun 1.000 € pro Monat vergeben und es waren 500 € Zuverdienst pro Monat möglich. Das hat der Landesverband mit dem Senator für Kultur als Berechnungsgrundlage eruiert, indem ein Vergleich mit der Kurzarbeitsregelung auf Basis der Honoraruntergrenze für die Freien Darstellenden Künste herangezogen wurde. In dieser Rechnung würden rund 1.500 € zustehen. Vonseiten des Landes wurde zudem immer

111 Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg (2020d): Land unterstützt freie Kulturschaffende mit 4 Mio. Euro. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~31-03-2021-corona-kulturhilfe-mikrostipendium-iii [30.09.2021].

112 IP BB.

113 Freie Hansestadt Bremen (2020): Der Senator für Kultur. Soforthilfeprogramm für freischaffende Künstlerinnen und Künstler. URL: https://www.senatspressestelle.bremen.de/pressemitteilungen/soforthilfeprogramm-fuer-freischaffende-kuenstlerinnen-und-kuenstler-332812 [30.09.2021].

klar kommuniziert, dass eine Nachverhandlung des Gesamtbudgets möglich ist, wenn die Mittel insgesamt nicht ausreichen.[114]

Eine weitere Maßnahme war der Bremer Kultursommer »Sommer Summarum«, um Künstler*innen in Zeiten der Pandemie Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten zu verschaffen. Es fanden 360 Veranstaltungen in einfachen Settings – nicht länger als 45 Minuten – statt. Die Aktion hatte eine gute Auslastung, wobei aus gesundheitspolitischen Gründen maximal 80 Plätze pro Veranstaltung erlaubt waren.[115]

Im November 2020 kam dann eine Stipendienförderung, die unabhängig von Einkommen und persönlicher Situation gegriffen hat. Sie war ergebnisoffen ausgerichtet und als echtes Stipendium nicht auf die Verrechnung mit der Grundsicherung konzipiert. Pro Künstler*in konnten 7.000 € beantragt werden. Die Arbeit war bis Ende August 2021 abzuschließen. Zuerst waren 400 Stipendien ausgeschrieben. Nachdem dieses Kontingent schnell aufgebraucht war, wurde die Anzahl aufgestockt. Insgesamt wurden 865 Anträge positiv bewilligt.[116]

Sehr bedeutsam für die wirtschaftliche Absicherung von auf Honorarbasis arbeitenden Einzelkünstler*innen war die konsequente Weiterförderung von Spielstätten und die Möglichkeit, Ausfallgagen in Höhe von 100 % abzurechnen. Das war wichtig für freie Künstler*innen, die an Spielstätten verpflichtet waren. Die Existenzsicherung ist nicht zuletzt dadurch bis zum Zeitpunkt der Studie gelungen.[117]

Eine Komplementärfinanzierung bei Förderung durch das Bundesprogramm NEUSTART KULTUR wurde sichergestellt. Sie sah erstmals überhaupt flächendeckende Bezuschussung von Bundesmitteln vor und wurde auch im Folgeprogramm NEUSTART KULTUR II fortgeführt.

Hamburg

> Eine klare Krisenkommunikation geschah sehr rasch bereits wenige Tage nach Beginn des ersten Lockdowns. Hamburg hat seine bestehenden Förderinstrumente, die für die Pandemiesituation am besten geeignet waren, erheblich erhöht, insbesondere Recherche-, Aufführungs-, Diffusions- und Betriebskostenförderungen. Nicht-antragsaffine Akteur*innen waren dabei allerdings weniger berücksichtigt.

Bereits Mitte März 2020 hat Hamburg Planungssicherheit für institutionell geförderte Theater hergestellt, indem die nötige Unterstützung zugesichert wurde. Der »Hamburger Schutzschirm für Corona-geschädigte Unternehmen und Institutionen« hat jeden Mehraufwand unbürokratisch abgedeckt. Einzige Bedingung war, möglichst alle passenden Bundesförderprogramme zu nutzen. Da nicht per se von einer Bundesförderung ausgegangen werden konnte, war es auch kein Hinderungsgrund, wenn hier keine Aus-

114 IP BN.

115 Ebd.

116 Freie Hansestadt Bremen (2021): Allgemeine Hinweise. URL: https://www.kultur.bremen.de/corona-hinweise-fuer-kulturakteure-17312#Stipendienprogramm [30.09.2021].

117 IP BN.

schöpfung stattfand. Für kleine Spielstätten ohne künstlerischen Etat war insbesondere wichtig, dass auch Ausfallhonorare übernommen wurden.[118]

Im August 2020 erhielten Soloselbstständige einmalig 2.000 €. Nach Intervention des Dachverbandes geschah dies dann unabhängig von ihren Betriebskosten, um ein Abschieben auf die Grundsicherung zu vermeiden. Die bereits in Hamburg existierende Rechercheförderung, die produktfreies Recherchieren, künstlerisches Forschen und Konzeptionen unterstützt, wurde zudem auf 150.000 € erhöht. Das bedeutete eine Verdreifachung und kann als wichtiges Element der Fördermaßnahmen zur Krisenbewältigung bezeichnet werden. Sie wurde gut angenommen und ausgeschöpft, die Auszahlung funktionierte unkompliziert.[119]

Die Diffusionsförderung, also für Gastspiele und Wiederaufnahmen, die vom Dachverband selbstverwaltet wird, erhielt ebenfalls 150.000 € zusätzlich zum bestehenden Budget von 100.000 € für 2020.

Diese wurde dann auf folgende Fördermöglichkeiten ausgeweitet:

- Abdeckung pandemiebedingter Mehrkosten (z.B. aufgrund Verschiebung ins Digitale)
- Aufführungsförderung, wobei Aufführung sehr weit gedacht ist, auch in Fällen von kleinen Werkschauen o.Ä.

Sie wird in Selbstverwaltung durch den Dachverband abgewickelt und durch ein Schöffengremium, also Expert*innen aus der Szene, die Dachverbandsmitglieder sind oder von Mitgliedern vorgeschlagen werden, vergeben. Als Ende 2020 absehbar war, dass dieses Programm überzeichnet sein würde, kam es auf Drängen des Dachverbandes zu einer Erhöhung um weitere 200.000 € im Februar 2021 für das Jahr 2021.[120]

Ebenfalls erweitert wurde die bereits bestehende Kulturbetriebsförderung, die aus der Tourismustaxe finanziert ist. Hier wurde beschlossen, die Mittel drastisch zu erhöhen. So ist das spartenübergreifende Kultur Fördermodul Corona entstanden: Kulturbetriebe in Schwierigkeiten erhalten hier einen Förderkredit für Betriebsmittel, wobei maximal 300.000 € pro Darlehen möglich sind. In diesem Programm wurden allerdings keine Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste gefördert.[121]

Nennenswert ist außerdem die Umsetzung des Kultursommers 2021. Hier förderte Hamburg in vier Wochen mehr als 1.800 Veranstaltungen. Über 5.700 Künstler*innen aller Sparten waren beteiligt, insgesamt wurden ca. 14 Mio. € verausgabt.[122]

118 IP HH.

119 Ebd.

120 Freie und Hansestadt Hamburg (2021a): Freie Szene. Behörde für Kultur und Medien fördert Projekte der Freien Darstellenden Künste mit rund zwei Millionen Euro. URL: https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/14873500/zwei-millionen-fuer-freie-szene/ [30.09.2021]; IP HH.

121 Hamburgische Investitions- und Förderbank 2021): IFB-Förderkredit Kultur Fördermodul Corona. URL: https://www.ifbhh.de/foerderprogramm/ifb-foerderkredit-kultur [30.09.2021].

122 Freie und Hansestadt Hamburg (2021b): Play out loud. Kultursommer Hamburg: Vier Wochen in Zahlen. URL: https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/15341912/kultursommer-hamburg-zahlen-und-fakten/ [30.09.2021].

Trotz des umfangreichen Förderangebotes haben sich manche Akteur*innen nicht angesprochen gefühlt, da sie von der Beantragung mit einer künstlerischen Idee überfordert gewesen sind. Hier wäre ein Unternehmer*innenlohn sinnvoll gewesen.[123]

Hessen

Die Pandemiehilfen folgen in Hessen einem Phasenplan, der Soforthilfen, Übergangsunterstützung und Neueröffnungsförderung umfasst. Dadurch wurden die verschiedenen Herausforderungen individuell berücksichtigt. Immer wieder kam es aber zu Ausschlüssen bestimmter Gruppen. So hätte z.B. ein fiktiver Unternehmer*innenlohn die Situation für Soloselbstständige vereinfacht.

In Hessen wurde schnell reagiert und bereits von Anfang des ersten Lockdowns an konnten Ausfallhonorare gezahlt werden. Projektförderungen flossen auch bei Format- und Zeitplanänderungen. Zudem gab es Zuschüsse zu wirtschaftlichen Soforthilfen des Bundes mit Ende März 2020, die Soloselbstständigen, Vereinen und Spielstätten zugutekamen. Sie waren für den Fall von Liquiditätslücken vorgesehen. Lebensunterhaltungskosten wurden allerdings nicht anerkannt, was für die Soloselbstständigen wichtig gewesen wäre.[124]

Das Hauptinstrument der Pandemiehilfen war das Kulturpaket I, das 2020 drei Phasen beinhaltete:

- Phase 1 »Sofort helfen« ab Juni: Soforthilfe für Kulturfestivals, die abgesagt werden mussten, in Höhe von 2,50 € pro im Schnitt der letzten drei Jahre verkauften Tickets für öffentlich getragene Festivals und 5,00 € für gemeinnützig oder privat getragene Festivals. Problematisch war hierbei, dass Festivals, die in der Vergangenheit keinen Eintritt verlangt hatten, ausgeschlossen waren.
- Phase 2 »Übergang meistern« ab Juni: Arbeitsstipendien in Höhe von 2.000 € für freie Künstler*innen, mit der Bedingung einer KSK-Versicherung. Später war auch der Nachweis, mindestens 3.900 € im Jahr mit Kultur verdient zu haben, ausreichend. Die Änderung kam zustande, da anfangs 12.000 Vergaben (KSK-Mitglieder in Hessen) geplant waren, aber nur 4.500 abgerufen wurden.
- Phase 3a »Innovativ neu eröffnen« ab Juli: Unterstützung für Kultureinrichtungen und Spielstätten, die bis zu 18.000 € für Programm-, Marketing- und Baumaßnahmen umfasste. Diese Förderung wurde 500 Mal vergeben. Die Kombination mit anderen Förderungen war möglich.
- Phase 3b »Projektstipendien« im August: 1.000 Einzelkünstler*innen konnten bis zu 5.000 € und 250 freie Gruppen und Kulturvereine bis zu 18.000 € beantragen. Es handelte sich um eine dezidierte Förderung zur Realisierung von künstlerischen

123 IP HH.

124 IP HE.

Projekten und neuen Formaten. Wenn die Hälfte bereits mit Drittmitteln finanziert wurde, war keine Juryentscheidung mehr notwendig.[125]

Als problematisch der Projektstipendien wurde gesehen, dass sie erst Ende 2020 starten konnten und auf maximal sechs Monate befristet waren, also in die Zeit des Lockdowns gefallen sind. Eine Entfristung auf das ganze Jahr 2021 wäre notwendig gewesen. Außerdem hat das Kriterium »Innovation« einige Akteur*innen ausgeschlossen. Für die vernetzte Szene der Freien Darstellenden Künste in Hessen war auch von Nachteil, dass Akteur*innen nicht an mehreren Anträgen beteiligt sein durften.[126]

Zudem konnten ab Mai 2020 Vereine, die im Landesverband Mitglied sind, einen Zuschuss zum Schließen von Liquiditätslücken zwischen 1.000 und 10.000 € beantragen.

Das Kulturpaket II im Jahr 2021 beinhaltete:

- ein weiteres »Programm zur Liquiditätssicherung«, um Mindereinnahmen auszugleichen, sodass es sich lohnt, Spielstätten auch bei weniger Zuschauer*innen zu betreiben,
- ein »Brückenstipendium«, das 2.500 € pro Künstler*in umfasste,
- den »Corona-Bonus Beratung«, der Interessenverbände in ihrer Beratungstätigkeit unterstützte,
- ein Programm für den Aufbau und die Erweiterung von Open-Air-Spielstätten für Veranstalter*innen, die sonst drinnen spielen würden, sowie Pop-up-Spielstätten.[127]

Mecklenburg-Vorpommern

Der Schutzfonds Kultur war die Antwort auf die Krise in Mecklenburg-Vorpommern. Darin wurden auch die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste berücksichtigt, wenngleich der Umfang mit einmalig 2.000 € pro Jahr für Einzelkünstler*innen im Ländervergleich gering ausfällt. Die Sondermaßnahmen waren auf Unterstützung im Notfall ausgerichtet und haben weniger ein neues Verständnis von Kulturförderung bedeutet.

In Mecklenburg-Vorpommern wurde für den Kulturbereich ein Schutzfonds mit einem Gesamtvolumen von 20 Mio. € aufgesetzt. In sieben Säulen werden damit unterschiedliche Zielgruppen angesprochen. Für die Freien Darstellenden Künste waren dabei insbesondere die folgenden Säulen von Relevanz:

- Säule 2: Träger gemeinnütziger Projekte, die bereits Kulturförderung des Landes erhalten und in Existenzgefährdung geraten sind.

---

125 Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (2020): Hessens Hilfen für die Kultur. URL: https://wissenschaft.hessen.de/foerderung/kulturfoerderung/hessens-hilfen-fuer-die-kultur [30.09.2021].

126 IP HE.

127 Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (2021): Das Kulturpaket II im Überblick. URL: https://wissenschaft.hessen.de/foerderung/kulturfoerderung/kulturpaket-ii/das-kulturpaket-ii-im-ueberblick [30.09.2021].

- Säule 3: Freie gemeinnützige Kulturträger, die sonst keine Kulturförderung des Landes erhalten und in Existenzgefährdung geraten sind.
- Säule 4: Überbrückungsstipendien für Künstler*innen aller Sparten bei Liquiditätsengpässen in einmaliger Höhe von 2.000 €.
- Säule 7: Eigenanteile, die im Rahmen von Bundesförderungen fällig werden würden und nicht aufgebracht werden können, werden vom Land übernommen.

Das Stipendienprogramm aus Säule 4 wurde 2021 wiederaufgelegt.[128]

Daneben kam es zu Änderungen der Förderverfahren, die in den Coronasonderregeln festgeschrieben wurden. Grundsätzlich ist hier zu sagen, dass es den Förderempfänger*innen nicht leicht gemacht wurde, da je nach Einzelfall unterschiedliche Regelungen greifen, die nicht pauschal einzuordnen sind. Zeitliche Verschiebungen von Veranstaltungen und Verwendungsnachweisen wurden erleichtert, nicht benötigte Mittel aber zurückgefordert. Ausfallhonorare, die nicht vertraglich vereinbart waren, wurden explizit nicht als zuwendungsfähig anerkannt. Für vertraglich vereinbarte Ausfallhonorare, die für Veranstalter*innen fällig wurden, waren immerhin 50 % Bezuschussung vorgesehen.[129]

Hilfreich wäre aus Sicht des Landesverbandes ein Etat für Auftrittsförderung, insbesondere in der Fläche. Dies wurde bislang noch nicht umgesetzt.[130]

Niedersachsen

> Die ersten Fördermaßnahmen in Niedersachsen ab März 2020 haben kaum Soloselbstständige erfasst. Diese Leerstelle wurde durch ein Sonderprogramm, das explizit auf diese Gruppe fokussiert hat, gefüllt. Auch die Förderung von Kultureinrichtungen war an die Einbindung von freien Künstler*innen gekoppelt. Als einziges Bundesland wurde erst im Juli 2021 ein Stipendienprogramm aufgesetzt, das aber keine Honorare der Antragstellenden förderte – damit konnten Soloselbstständige ihre eigene Arbeit und Arbeitszeit nicht anrechnen.

Ende März 2020 wurden vom Land Niedersachsen Richtlinien für die Corona-Soforthilfe, die auch für Künstler*innen zugänglich war, veröffentlicht. Allerdings waren mit diesem ersten Instrument zur Krisenbewältigung nur drei Monate fixe Betriebskosten förderfähig. Einnahmenausfälle und Personalkosten waren ausgeschlossen. Vier Tage nach der Veröffentlichung kam es zu Anpassungen, um die Landesförderung mit der Förderung des Bundes zu kombinieren.[131]

---

128 Ministerpräsidentin des Landes Mecklenburg-Vorpommern (2021a): MV-Schutzfonds Kultur. URL: https://www.regierung-mv.de/Landesregierung/bm/Blickpunkte/Coronavirus/Corona-%E2%80%93-Kultur/MV%E2%80%93Schutzfonds-Kultur/ [30.09.2021].

129 Ministerpräsidentin des Landes Mecklenburg-Vorpommern (2021b): Corona-Sonderregelungen für die Kulturförderung 2021 und 2022. URL: https://www.regierung-mv.de/Landesregierung/bm/Kultur/Kulturf%C3%B6rderung/Corona%E2%80%93Sonderregelungen/ [30.09.2021].

130 IP MV.

131 Niedersächsisches Ministerium für Inneres und Sport (2020): Für Bürger. Corona Soforthilfe Beantragung. URL: https://service.niedersachsen.de/detail?pstId=392176054 [30.09.2021].

Die zweite Säule der Soforthilfe beinhaltete dann die Abdeckung laufender Betriebskosten für gemeinnützige Organisationen. Das war sehr wichtig für Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste, die z.B. als Verein organisiert sind. Ausgeschlossen waren hierbei aber viele Künstler*innen, die keine Betriebskosten geltend machen können, wenn sie die eigene Wohnung als Arbeitsraum nutzen.[132]

Im Herbst 2020 wurde dann ein größerer Schritt gesetzt und das Sonderprogramm *Niedersachsen dreht auf I* implementiert, das explizit den Kultursektor angesprochen hat. Hier konnten spartenübergreifend Soloselbstständige und Kultureinrichtungen eine Förderhöchstsumme von 30.000 € beantragen. Es stand ein Gesamtbudget von 10 Mio. € zur Verfügung. Auch die Förderung von Kultureinrichtungen hatte einen Fokus auf Einzelkünstler*innen, wie in den vier Förderlinien deutlich wird:

- Förderlinie A: für Kultureinrichtungen, die für künstlerische Veranstaltungen Soloselbstständige engagieren wollten. Die Förderquote lag bei 100 %, Ausfallhonorare wurden allerdings nur zu 40 % bezuschusst.
- Förderlinie B: für Kultureinrichtungen, die Soloselbstständige für Aktivitäten im Bereich Kulturelle Bildung engagieren wollten. Es wurden hier längere Projekte von mindestens vier Monaten Dauer gefördert. Die Förderquote lag bei 60 %.
- Förderlinie C: für innovative künstlerische Projekte.
- Förderlinie D: für Soloselbstständige, die im nichtöffentlichen Bereich tätig sind.[133]

Problematisch war, dass in den Förderlinien A und B keine Overheadkosten förderbar waren. Dadurch war es für die Spielstätten ein Zusatzaufwand, Mittel zu beantragen, um dann Künstler*innen bezahlen zu können, selbst aber keine Unterstützung für den Organisationsaufwand zu erhalten. Nach Aussage des Landesverbandes haben das deshalb viele nicht gemacht.[134]

Einschränkend in dieser ersten Ausgabe des Sonderprogramms haben die allgemeine Unsicherheit und die Dauer des Lockdowns gewirkt. Oft konnten die Projektzeiträume deshalb nicht gehalten werden.[135]

Im Jahr 2021 wurde das Sonderprogramm neu aufgelegt. Mit *Niedersachsen dreht auf II* verlängert sich die diesbezügliche Förderung bis 2022 mit zusätzlichen 4 Mio. €.[136]

Zwischen Juli und August 2021 konnten im Vergleich zu den anderen Bundesländern relativ spät Anträge für ein Stipendium gestellt werden, das für ein bis sechs Monate mit bis zu 7.200 € ausgestattet wurde. Dieses spartenübergreifende Stipendienprogramm

---

132 IP NI.

133 Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2020): Niedersachsen dreht auf: Programm für Soloselbstständige geht an den Start. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/aktuelles/presseinformationen/niedersachsen-dreht-auf-programm-fur-soloselbststandige-geht-an-den-start-192869.html [30.09.2021].

134 IP NI.

135 Ebd.

136 Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021a): »Niedersachsen dreht auf«. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/ausschreibungen/niedersachsen-dreht-auf-192816.html [30.09.2021].

für soloselbstständige Kunstschaffende fokussierte auf die Entwicklung und Produktion innovativer künstlerischer Projekte, aber auch Recherchearbeiten für zukünftige Projekte waren förderfähig. Lebensunterhalt wurde allerdings nicht abgedeckt, weshalb für die Antragstellenden selbst keine Honorare für ihre Arbeit anrechenbar waren.[137]

Für nicht ausschließlich gewinnorientiert arbeitende Kultureinrichtungen und -vereine gab es ein Corona-Sonderprogramm mit 3,5 Mio. € Gesamtbudget. Es konnten maximal 50.000 € pro Einrichtung bei den Landschaften und Landschaftsverbänden beantragt werden. Der Amateurbereich war mit eingeschlossen.[138]

Zudem stand das Darlehensförderprogramm *Niedersachsen-Schnellkredit für gemeinnützige Organisationen* zur Verfügung. Hier konnten Kredite für Betriebsmittel und kurzfristig notwendige Investitionen zwischen 10.000 und 800.000 € unter vorteilhaften Konditionen vergeben werden.[139]

Für im Bundesprogramm NEUSTART KULTUR geförderte Akteur*innen gab es eine Kofinanzierung von Landesseite.[140]

Nordrhein-Westfalen

> Frühzeitig wurde in Nordrhein-Westfalen die Auszahlung bisher zugesagter Förderungen, auch bei Ausfall oder Verschiebung, zugesichert. Ausfallkosten wurden als zuwendungsfähige Ausgaben anerkannt und die Zweimonatsfrist gelockert. Der Fokus auf Stipendien war ein wichtiger Schritt für die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste. Er soll zukünftig weiter ausdifferenziert und erweitert werden.

Zu Anfang der Pandemieeinschränkungen teilte das Land NRW mit, dass die Bundessoforthilfe auch für den Lebensunterhalt nutzbar wäre. Das war nicht der Fall und hat insbesondere bei Einzelkünstler*innen für große Verwirrung gesorgt.[141]

Bis Ende April 2020 war dann aber die Künstler*innensoforthilfe beim Land verfügbar. Sie umfasste 5 Mio. € Gesamtetat und 2.000 € pro Förderung und wurde mehr als 17.000 Mal beantragt. In diesem Instrument wurde auch der Lebensunterhalt von soloselbstständigen Künstler*innen mitabgedeckt.[142]

---

137 Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021b): Stipendienprogramm für soloselbstständige Kulturschaffende. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/coronavirus/stipendienprogramm-fur-soloselbststandige-kulturschaffende-gestartet-202522.html [30.09.2021].

138 Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021c): Neues Corona-Sonderprogramm für Kultureinrichtungen und Kulturvereine. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/aktuelles/presseinformationen/neues-corona-sonderprogramm-fur-kultureinrichtungen-und-kulturvereine-202087.html [30.09.2021].

139 Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021d): Niedersachsen-Schnellkredit für gemeinnützige Organisationen. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/coronavirus/niedersachsen-schnellkredit-fur-gemeinnutzige-organisationen-194536.html [30.09.2021].

140 Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021e): Förderkriterien für die Kofinanzierung von Bundesprogrammen im Zusammenhang mit der COVID-19-Pandemie. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/ausschreibungen/kofinanzierung-von-bundesprogrammen-im-zusammenhang-mit-der-COVID-19-pandemie-193550.html [30.09.2021].

141 IP NW

142 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020a): Kultur: Mittel der Corona-Soforthilfe in Höhe von fünf Millionen Euro vollständig ausgezahlt.

Zum August 2020 startete dann das NRW-Stärkungspaket *Kunst und Kultur*. Es beinhaltete auch das spartenübergreifende Stipendienprogramm *Auf geht's* mit insgesamt 105 Mio. € Budget. Künstler*innen konnten 7.000 € beantragen. Dafür war kein zahlenmäßiger Nachweis notwendig, sondern lediglich die Beschreibung eines Projektvorhabens. Insgesamt wurden 14.500 Stipendien vergeben.

Das Programm erfuhr zwischen April und September 2021 eine Neuauflage mit weiteren 90 Mio. € und 15.000 Stipendien. Hier war eine erneute Antragstellung für bereits in der ersten Runde Geförderte möglich. Das Stipendienprogramm ist bei den Akteur*innen gut angekommen und wurde umfassend angenommen.[143]

Im Kulturstärkungsfonds konnte bis März 2021 Unterstützung für Kultureinrichtungen beantragt werden. Hierfür stand ein Gesamtbudget von 15 Mio. € für öffentlich geförderte freie und private Kultureinrichtungen zur Verfügung. Ehrenamtlich getragene Kunstvereine und Freilichtbühnen etc. wurden mit weiteren 5 Mio. € unterstützt.[144]

Zudem gab es eine Sonderförderung für Kinder- und Jugendtheater in Höhe von insgesamt 200.000 €. Und für die Abdeckung des Eigenanteils der im Bundesprogramm #TakeThat des *Fonds* geförderten Akteur*innen standen rund 500.000 € zur Verfügung.

Die Stipendienförderung ist auch in NRW ein deutlicher Hinweis, dass einzelne Künstler*innen wieder mehr in den Blick genommen werden, was zuvor wenig der Fall war. Für eine breiter aufgestellte Stipendienidee inkl. Fort- und Weiterbildung, der Klärung von Rechtsfragen und die Kombination von Einzelstipendien ist das Landesbüro in Kontakt mit dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft. Diese Entwicklung ist den Pandemieereignissen zuzurechnen.[145]

In NRW gab es kein Programm zur spezifischen Förderung von Digitalität. Allerdings war eine problemlose Umwidmung von analogen Veranstaltungen ins Digitale möglich.[146]

Rheinland-Pfalz

Rheinland-Pfalz hat bereits im Mai 2020 ein umfassendes Sonderprogramm aufgesetzt, das alle Stakeholdergruppen berücksichtigte. Die flexible Handhabung bewilligter Mittel war außerdem eine Fortführung der bereits umgesetzten Erleichterungen in den Förderrichtlinien. Die Freien Darstellenden Künste wurden dabei nicht gesondert berücksichtigt, konnten aber an allen Maßnahmen partizipieren.

URL: https://www.mkw.nrw/kultur-mittel-der-corona-soforthilfe-hoehe-von-fuenf-millionen-euro-vollstaendig-ausgezahlt [30.09.2021].

143 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2021b): »Auf geht's!« Das Stipendienprogramm für freischaffende Künstlerinnen und Künstler. URL: https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/auf-geht's [30.09.2021]; IP NW.

144 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020b): Kunst und Kultur wieder erlebbar machen: Landesregierung unterstützt Kultureinrichtungen in Nordrhein-Westfalen mit 80 Millionen Euro. URL: https://mkw.nrw/Presse/kulturstaerkungsfonds [30.09.2021].

145 IP NW.

146 Ebd.

Die ersten Soforthilfen des Bundes waren auch in Rheinland-Pfalz zur Deckung laufender Betriebskosten vorgesehen. Fördermaßnahmen, die auch Gehälter oder Soloselbstständige berücksichtigten, kamen erst Anfang Mai hinzu. Dafür wurden dann 15,5 Mio. € im Programm *Im Fokus. 6 Punkte für die Kultur* eingestellt. Die sechs Maßnahmen umfassten:

- Maßnahme 1: Projektstipendium für alle Künstler*innen
- Maßnahme 2: Sicherung des Betriebes für bereits geförderte Kultureinrichtungen
- Maßnahme 3: Bezuschussung von Kulturvereinen
- Maßnahme 4: Förderung von neuen Medien, insbesondere für Kultureinrichtungen
- Maßnahme 5: Programmkinos
- Maßnahme 6: flexible Handhabung bewilligter Mittel

Für die Vielzahl der Freien Darstellenden Künste in Rheinland-Pfalz war vor allem Maßnahme 1 ein hilfreiches Instrument. In der ersten Runde waren 2.000 € für eine Recherchearbeit förderfähig. Hierfür stand ein Gesamtbudget von 7,5 Mio. € zur Verfügung. Eine zweite Runde gab es ab Juli 2020. Bis Anfang 2021 wurden 5,5 Mio. € an 2.750 Geförderte vergeben. Davon waren rund 20 % aus den Darstellenden Künsten. Als Ziel wurde festgelegt, »künstlerisches Schaffen zu fördern, Darstellungsmöglichkeiten und Veranstaltungen neu zu denken und zu etablieren und digitale Formate auszubauen.«[147]

Von Januar bis April 2021 kam es zu einer dritten Stipendienrunde. Darin war die Wiederförderung als Fortführung des vorhergehenden Projekts möglich. Pro Person und Antragsrunde konnte ein Stipendium vergeben werden. Nicht möglich war es, mehrere Stipendien verschiedener Personen in einem gemeinsamen Projekt zu nutzen. Insgesamt wurden 3.500 Stipendien vergeben und eine Plattform einiger Geförderten etabliert, die einerseits die Stipendienvergabe transparent machen und andererseits den Künstler*innen einen Kanal für mehr Öffentlichkeit bieten sollte.[148]

Maßnahme 2 half bereits geförderten Spielstätten und anderen Kultureinrichtungen, indem die Eigenmittel, die normalerweise 50 % der Fördersumme ausmachen müssen, erstattet wurden. Das heißt, dass die beim Antrag für das Jahr 2020 ausgewiesenen Eigenmittel vollständig übernommen wurden, insofern der Einnahmenausfall mindestens diese Summe umfasste. Nicht getätigte Ausgaben, z.B. durch nicht zustande gekommene Veranstaltungen, wurden folglich abgezogen. Für Akteur*innen, die für 2020 keinen Antrag gestellt hatten, jedoch 2018/2019 als Antragsteller*in in der Projektförderung in Erscheinung getreten waren, war diese Maßnahme auch in Anträgen für das Jahr 2021 anwendbar. Akteur*innen, die nicht Teil des Fördersystems waren, konnten von dieser Maßnahme folglich auch nicht profitieren.[149]

147 Staatskanzlei Rheinland-Pfalz (2020): FAQs. URL: https://corona.rlp.de/de/themen/kultur/ [30.09.2021]; Schumitz, Alexander (2021): Kunstförderung. Schaufensterbummel in der Kunststraße. Volksfreund.de, 14. Februar 2021. URL: https://www.volksfreund.de/nachrichten/kultur/plattform-fuer-kuenstler-die-corona-stipendium-bekommen-haben-online_aid-56254147 [30.09.2021].

148 Kultursommer Rheinland-Pfalz der Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur (2021): Kulturschaufenster Rheinland-Pfalz. URL: https://kultursommer.de/kultur-im-land/kunstschaffende [30.09.2021].

149 IP RP.

Maßnahme 3 umfasste ein Budget von 2 Mio. € für Kulturvereine, wobei bis zu 12.000 € pro Förderung pro Jahr 2020 und 2021 zu beantragen war. Es wurden Miet-, Betriebs-, Kreditkosten sowie bereits vor der Pandemie eingegangene Verpflichtungen in Bezug auf Honorare und Veranstaltungen abgedeckt.

Maßnahme 4 *Neue Medien in der Kultur* bedeutete eine Investitionsförderung vor allem für Kultureinrichtungen, aber auch z.B. Ein-Personen-Theater. Förderfähig waren die zugehörigen Personal- und Sachkosten zwischen 1.000 und 10.000 € sowie eine Betriebskostenpauschale in Höhe von 25 % der Antragssumme. Anträge waren bis November 2020 möglich. Insgesamt wurden 1 Mio. € für über 150 Projekte ausgegeben. Die Förderungen umfassten unter anderem neue technische Ausstattung, Umstellung auf LED, Modernisierung der Technik, Einrichtung und Weiterentwicklung der Webseite, Produktion von Videotrailern. Kritisiert wurde, dass Kürzungen nach der Antragstellung nicht erklärt wurden.

Wichtig war auch Maßnahme 6, die als Allgemeinverfügung des Kulturministeriums für 2021 eine flexible Handhabung bewilligter Mittel beinhaltete. Die Förderbedingungen wurden angepasst, die Verlängerung des Bewilligungszeitraumes bis Jahresende war möglich und bereits getätigte und nicht abwendbare Kosten im Rahmen pandemiebedingter Absagen von Veranstaltungen wurden als zuwendungsfähig anerkannt. Außerdem wurde explizite Unterstützung bei der Antragstellung festgelegt und in Ausnahmefällen, darunter Aktivitäten der Maßnahme 2 aufgrund verspäteten Geldflusses, eine Überjährigkeit von Fördermitten ermöglicht.[150]

Saarland

> Die Förderung von Spielstätten war im Saarland von geringer Bedeutung, da in den Freien Darstellenden Künsten vor allem freie Gruppen und Einzelkünstler*innen aktiv sind. Das Stipendienprogramm hat diese Akteur*innen abdecken können. Allerdings wurde erst mit der zweiten Förderrunde 2021 ein leichterer Zugang zu den Fördermitteln geschaffen.

Bereits vor dem Ausbruch der Pandemie initiierte das Netzwerk Freie Szene Saar Gespräche mit dem Ministerium für Bildung und Kultur, um ein Produktionshaus im Saarland zu etablieren. Deshalb gelang es in der Krisenzeit, ein virtuelles Produktionshaus mit einer Förderung von 4.000 € aufzusetzen.[151]

Für die Freien Darstellenden Künste, die sich im Saarland vor allem aus Einzelkünstler*innen und Gruppen zusammensetzen, war das Stipendienprogramm I, das ab Mai 2020 verfügbar war, wichtig. Mit 2,5 Mio. € Gesamtbudget und einer Einzelförderung von 3.000 € standen hierzu ausreichend Mittel zur Verfügung. Allerdings wurden andere Förderungen angerechnet, weshalb das Programm für alle Akteur*innen, die bereits

150 Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur (2021): Im Fokus – 6 Punkte für die Kultur. URL: https://www.fokuskultur-rlp.de/ [30.09.2021].

151 Brenner, Susanne (2020): Ein Wolf lernt Saxophon und andere Surrealisten. Saarbrücker Zeitung, 28. April 2020. URL: https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/saarbruecken/kolumnen/das-virtuelle-produktionshaus-des-netzwerks-freie-szene_aid-50285463 [30.09.2021]; Netzwerk Freie Szene Saar e. V. (2020): Das virtuelle Produktionshaus Freie Szene Saar. URL: https://www.freieszenesaar.de/projekt-virtuelles-produktionshaus/ [30.09.2021].

eine Förderung von Bund, Land oder Kommune erhielten, nicht interessant war und wenig genutzt wurde. Außerdem waren Projekte der Kulturvermittlung ausgeschlossen.

Das Stipendienprogramm II war bis Mai 2021 beantragbar. Dafür waren noch 1,9 Mio. € aus der ersten Förderrunde übrig. Die Problematik der ersten Runde wurde erkannt und die Anrechnung anderer Hilfen abgeschafft. Wieder konnten bis zu 3.000 € beantragt werden, Einnahmenausfälle mussten nicht nachgewiesen werden und der Bereich der Kulturvermittlung war eingeschlossen. Förderfähig waren die folgenden Zwecke:

- »die Erarbeitung kultureller Werke,
- die Konzeption neuer Projekte, neuer Formate oder Ideen jeglicher Art und aller Sparten,
- die Weiterentwicklung von Projekten,
- die Verbesserung der eigenen künstlerischen Fähigkeiten sowie
- die Entwicklung oder Umsetzung von neuen kreativen Ansätzen der Kunstvermittlung in allen künstlerischen Bereichen, insbesondere in der kulturellen Bildung.«[152]

Sachsen

> In Sachsen wurden im Bundesländervergleich mit April 2020 sehr früh niedrigschwellige Stipendien für Denkzeit aufgesetzt. Eine Ausweitung hat dann auch kunstnahe Berufsgruppen wie Techniker*innen, Kulturvermittler*innen etc. eingeschlossen, die in vielen anderen Bundesländern größtenteils unberücksichtigt blieben. Die Nichtfortführung der Stipendien 2021 wurde problematisch gesehen. Die Abwicklung über die Kulturstiftung Sachsen hatte den Vorteil eines kulanten Umgangs.

In Sachsen liefen die Hilfsmaßnahmen über die Landeskulturstiftung. Bereits im April 2020 wurden mit einem Gesamtbudget von 2 Mio. € *Denkzeit*-Stipendien vergeben. In einer unkomplizierten Antragstellung, einer schnellen Bearbeitung und unter wenig Fördervoraussetzungen konnten 2.000 € für zwei Monate beantragt werden.[153]

Im Juli 2020 kamen weitere 5 Mio. € für Stipendien dazu, die jetzt zusätzlich kunstnahe Berufe wie Kulturmanager*innen, Kurator*innen, Lektor*innen, Maskenbildner*innen, Kulturvermittler*innen, Designer*innen etc. einschlossen.[154]

---

152 Staatskanzlei des Saarlandes (2021): FAQ für Kulturschaffende und Kulturinteressierte. URL: https://www.saarland.de/DE/portale/corona/faq/bildung-kultur/kultur/kultur_node.html [30.09.2021].

153 Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2020a): Kreativ durch die Krise: Neues Programm »Denkzeit« unterstützt sächsische Künstlerinnen und Künstler. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/kreativ-durch-die-krise-neues-programm-denkzeit-unterstuetzt-saechsische-kuenstlerinnen-und-kuenstler [30.09.2021]; IP SN.

154 Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2020b): Antragsstart für Denkzeit-Stipendien. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/antragsstart-fuer-denkzeit-stipendien-1 [30.09.2021].

Der bestehende Kleinprojektefonds wurde 2020 auf 650.000 € und 2021 und 2022 jeweils auf 850.000 € aufgestockt.[155]

Für das Jahr 2022 konnten Akteur*innen im September Projekte im Bereich der Digitalkultur einreichen. Hierfür standen insgesamt 150.000 € zur Verfügung. Pro Projekt konnten 5.000 bis 35.000 € beantragt werden.

Der Landesverband hätte die Fortführung der *Denkzeit*-Stipendien gerne auch 2021 gesehen, was allerdings nicht geschehen ist. Sichtbar wird dieser Bedarf an den Arbeitsstipendien, die die Kulturstiftung Sachsen vergibt: 48 Arbeitsstipendien konnten 2021 verteilt werden, dabei gab es 300 Bewerbungen. Kritisiert wurde auch die Tatsache, dass Studierende nicht antragsberechtigt waren.[156]

Allerdings kam es zu einer Überführung von Coronamitteln in bestehende Förderinstrumente. So waren im Jahr 2020 zusätzlich 1 Mio. € verfügbar.[157]

Als wichtiger Faktor zur Krisenbewältigung ist auch die Kulanz bei der Umwidmung von Projekten und Verlängerung der Projektlaufzeiten etc. zu sehen. Das Vorgehen der Kulturstiftung wurde von den Akteur*innen als sehr positiv gesehen.[158]

Zuschüsse gab es im Corona-Härtefonds für institutionell geförderte Akteur*innen. Es handelte sich um unbürokratische Unterstützung bei Fehlbedarfen.

Der Landestourismusverband hat zudem ein *Denkzeit*-Event aufgesetzt, das Preisgelder für Träger aus dem Eventbereich vergeben hat. Diese wurden auch von den Freien Darstellenden Künsten genutzt.

Sachsen-Anhalt

Die sofortige Umsetzung einer unkomplizierten monatlichen Unterstützung für Künstler*innen in Sachsen-Anhalt nach Beginn der Pandemieeinschränkungen war hilfreich, hat allerdings zu Rückzahlungen bei Nicht-KSK-Mitgliedern geführt. Auch das folgende Stipendienprogramm hatte viele Rückzahlungen zur Folge. Wichtig war eine Anpassung der Projektförderung, sodass 100 % der Kosten vom Land gedeckt werden konnten.

Das Finanzministerium Sachsen-Anhalt hat im April 2020 in einem ersten Schritt und dann aktualisiert im Mai 2020 einen Erlass zur Flexibilisierung des Zuwendungsrechts ohne Aufführungsnotwendigkeit bei Projektförderungen herausgegeben. Die Anpassungen wurden als praxisnah und bedarfsorientiert wahrgenommen, insbesondere indem pandemiebedingte Mehrkosten und -bedarfe berücksichtigt werden konnten. Ebenfalls wurden digitale Veranstaltungsformate als förderfähig anerkannt. Das betraf

---

155 Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2020c): Neues Förderpaket der Kulturstiftung stellt 7 Millionen Euro für Kunst und Kultur bereit. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/neues-foerderpaket-der-kulturstiftung-stellt-7-millionen-euro-fuer-kunst-und-kultur-bereit [30.09.2021]; dies. (2021): Vom Vogtland bis in die Lausitz – 1.000 Anträge auf Kleinprojekteförderung aus dem ländlichen Raum. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/vom-vogtland-bis-in-die-lausitz-1000-antraege-auf-kleinprojektefoerderung-aus-dem-laendlichen-raum [30.09.2021].

156 IP SN.

157 Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2020c).

158 IP SN.

alle zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bestandskräftigen Projekte. Schwer war es allerdings, den Erlass auch für Projekte, die nach der Veröffentlichung durch einen Zuwendungsbescheid bestandskräftig wurden, geltend zu machen.[159]

Dass die Krise auch für die Kulturverwaltung eine Herausforderung darstellte, zeigten kontinuierliche Personalwechsel in der Sachbearbeitung der Behörde auf Landesebene. Wichtig war aber die Kommunikationsoffensive, die dennoch gelungen ist und regelmäßig Briefe und Informationen zu den Antragstellungen bedeutete.[160]

Ebenfalls schnell kam es zu einer Soforthilfe von 400 € pro Monat, jedoch nur für KSK-Mitglieder. Die anderen Akteur*innen, die bereits Soforthilfe beantragt und erhalten hatten, mussten diese zurückzahlen. Im April 2020 wurde mit »Kultur ans Netz« ein breiteres Format aufgesetzt, das Stipendien ermöglichte. Jedoch wurde eine Gegenleistung gefordert und Einkommensteuer auf die vergebenen Mittel erhoben. Wieder mussten viele Akteur*innen Gelder zurückzahlen.[161]

Insgesamt wurden dennoch 1,5 Mio. € im Programm ausgezahlt. Eine zweite Auflage startete im April 2021 mit 1.500 € pro Monat für maximal drei Monate. Hierzu standen dieses Mal 4,5 Mio. € zur Verfügung. Die Mittel waren wieder einkommensteuerpflichtig, konnten aber für Probenprozesse genutzt werden.[162]

Die Projektförderung des Landes wurde angepasst, sodass eine 100- %-Förderung durch das Land möglich wurde. Eigenmittel konnten in den Lockdowns schwieriger aufgestellt werden, weshalb diese Regelung einen wichtigen Schritt darstellte. Dies geschah nach Intervention des Landesverbandes.[163]

Auch Kulturvereine werden über Landeshilfen berücksichtigt. 2021 und 2022 stehen 3 Mio. € für nichtrückzahlbare Liquiditätspauschalen bei Einbußen zur Verfügung. Die Einzelfördersummen betragen zwischen 1.000 und 10.000 €.[164]

Schleswig-Holstein

In Schleswig-Holstein war aufgrund der Struktur der Freien Szene vor allem die Förderung von Einzelkünstler*innen über Stipendien von Bedeutung. Diese wurden über ein Sonderprogramm unkompliziert und weitgehend bedingungslos vergeben. Als zweite Säule hat die Unterstützung gemeinnütziger Kultureinrichtungen einen Beitrag geleistet. Diese war aber auf die ersten Pandemiemonate beschränkt.

Mit der *Kulturhilfe SH* hat das Land Schleswig-Holstein bereits im April 2020 ein unkompliziertes Förderinstrument geschaffen. Pro Akteur*in konnten pauschal insgesamt

159 IP ST.

160 Ebd.

161 Ebd.

162 Staatskanzlei und Ministerium für Kultur Sachsen-Anhalt (2021a): Ministerpräsident: Weitere 4,5 Millionen Euro stehen für selbständige Künstler bereit. URL: https://kultur.sachsen-anhalt.de/kultur/kultur-aktuell/ministerpraesident-weitere-45-millionen-euro-stehen-fuer-selbstaendige-kuenstler-bereit/ [30.09.2021].

163 IP ST.

164 Staatskanzlei und Ministerium für Kultur Sachsen-Anhalt (2021b): Corona-Hilfen für Kulturvereine. URL: https://kultur.sachsen-anhalt.de/kultur/kultur-aktuell/coronahilfen-fuer-kulturvereine/ [30.09.2021].

1.000 € beantragt werden. Auch waren z.B. zweimal 500 € möglich. Die Summe musste nicht auf andere Förderungen angerechnet werden. Über die Verwendung war frei zu entscheiden.[165]

Im Februar 2021 kam es zu einer zweiten Auflage des Förderprogramms. Insgesamt standen hierfür 3 Mio. € zur Verfügung. Diesmal konnten einmal 2.000 € als Stipendium beantragt werden.[166]

Bis Mai 2020 konnten in der *Soforthilfe Kultur* gemeinnützige Kultureinrichtungen bei existenzbedrohenden Liquiditätsengpässen einen Zuschuss beantragen. Eine Neuauflage dieses Förderinstruments stand bis zum Zeitpunkt der Datenerhebung aus.[167]

Thüringen

In Thüringen wurden besonders gemeinnützige Träger über eine hochdotierte, aber defizitorientierte Bezuschussung berücksichtigt. Die Verbindung von Freier Szene und Soziokultur wurde auch in den Hilfsmaßnahmen deutlich. So wurden umfangreich Stipendien für die Kooperation von Künstler*innen und Sozialeinrichtungen ausgeschrieben. Die unabhängigen Stipendien wurden allerdings nur an wenige Akteur*innen vergeben, was für Kritik gesorgt hat.

Thüringen hat 2020 mit dem Sonderstipendienprogramm *Resilienz* auf die Krise reagiert. Über die Kulturstiftung des Landes wurden zuerst 29 Stipendien vergeben. Für zwei Monate konnten Akteur*innen ab Juni 2020 insgesamt 3.000 € beantragen. Kritisch gesehen wurde die geringe Anzahl der Stipendien, von denen letztlich nur vier an die Freien Darstellenden Künste gingen. Damit blieb der Großteil der Akteur*innen unberücksichtigt.[168]

Im Juni 2021 wurden erneut Stipendien ausgeschrieben. Dieses Mal waren es 250, was eine deutliche Verbesserung dargestellt hat. Sie umfassten je 1.800 € für künstlerische Kleinprojekte, die in bzw. in Kooperation mit Sozialeinrichtungen umgesetzt werden sollten. Diese Wiederauflage der Sonderstipendien hat immerhin 30 Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste einbezogen.[169]

Akteur*innen, die Produktionsmittel erhalten hatten, konnten diese anderweitig verwenden, so z.B. für die Existenzsicherung oder für Investitionen. Die Thüringer

165 IP SH.

166 Lübecker Nachrichten (2021): Drei Millionen aus der Landeskasse für Künstler. URL: https://www.ln-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-im-Norden/Schleswig-Holstein-Drei-Millionen-Euro-aus-der-Landeskasse-fuer-Kuenstler [30.09.2021].

167 Der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein (2020b): Sonder-Newsletter zum Thema Corona – Mai 2020. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Landesregierung/III/Service/Newsletter_Kultur/_documents/Mai_2020_Corona.html#doc72ee7e9e-49d9-41cc-baa6-33e1339444a5bodyText1 [30.09.2021].

168 IP TH.

169 nmz – Neue Musikzeitung 2021; Kulturstiftung des Freistaates Thüringen (2021): Thüringen: Stipendienprogramm für Kulturangebote in Sozialeinrichtungen. URL: https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/thueringen-stipendienprogramm-fuer-kulturangebote-in-sozialeinrichtungen [30.09.2021]; Kulturstiftung des Freistaates Thüringen (2021b): Stipendien. URL: https://www.kulturstiftung-thueringen.de/gefoerderte-projekte-und-stipendien/stipendien [30.09.2021].

Staatskanzlei hat in diesem Kontext aber den Wunsch nach digitalen Umsetzungen geäußert.[170]

Ein Sondervermögen für freie Theater und Soziokultur in Höhe von 2,5 Mio. € hat defizitorientierte Finanzierungslücken gemeinnütziger Träger im Jahr 2020 abgefangen. Eine Förderquote von 100 % und die Förderung von bis zu 200.000 € als nichtrückzahlbarer Zuschuss kann als besonders hilfreich betrachtet werden. Privattheater waren dabei allerdings ausgeschlossen. 2021 kam es zu einer Wiederauflage dieses Programms, die dann auch kommerzielle und nicht-kommerzielle Festivals berücksichtigt hat.[171]

5.3 Nutzung der Förderinstrumente auf Ebene von Ländern und Kommunen

Wie in Kapitel 4.2 deutlich wird, haben alle Bundesländer Maßnahmen gesetzt, die unterschiedliche Akteursgruppen, also sowohl Spielstätten, freie Gruppen als auch Einzelkünstler*innen, berücksichtigt und in der Pandemiezeit unterstützt haben. Zwar gibt es Unterschiede, was den Zeitpunkt, das Ausmaß, die Vielfalt und die Praktikabilität der Förderinstrumente betrifft, aber die allermeisten Akteur*innen hatten theoretisch die Möglichkeit, Unterstützung zu erhalten. Dennoch haben sich Barrieren aufgetan, weshalb einzelne Gruppen die Förderungen seltener oder gar nicht genutzt haben. Im Folgenden wird deshalb dargelegt, inwiefern die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste von den zur Verfügung stehenden Förderinstrumenten Gebrauch gemacht haben. Die wichtigste Datenbasis stellt hier wieder die Befragung der Akteur*innen dar.

Nichtnutzung

Bemerkenswert ist, dass 18 % der befragten Akteur*innen zwischen März 2020 und März 2021 keine öffentliche Förderung erhalten haben. Der größte Anteil dieser Gruppe (36 %) hat zwar Gelder beantragt, war dabei allerdings erfolglos. Weitere wichtige Gründe sind fehlende Kraft, weitere Anträge zu schreiben (28 %), fehlende Expertise, um gute Anträge zu schreiben (27 %), und fehlendes Wissen, welche Förderinstrumente passen könnten (26 %). Außerdem sagen 27 %, dass sie sich anderweitig finanzieren können; das heißt wiederum, dass von allen Befragten nur 5 % angeben, in der Lage gewesen zu sein, sich im ersten Pandemiejahr ohne öffentliche Förderung zu finanzieren (s. Abb. 26).

170 IP TH.

171 Thüringer Staatskanzlei (2021): Kultur und Corona. URL: https://www.staatskanzlei-thueringen.de/arbeitsfelder/kultur/kultur-und-corona [30.09.2021].

Abbildung 26: Weshalb nutzen Sie aktuell keine öffentlichen Förderungen? (Mehrfachauswahl) (n = 85)



Ein erheblicher Anteil, nämlich knapp drei Viertel derer, die keine öffentliche Förderung erhalten haben, sagen, dass sie Geld beantragen würden, wenn das Fördersystem ihre Arbeitsweisen besser berücksichtigen würde. Das ist ein Hinweis darauf, dass eine Fortentwicklung des Fördersystems stärker auf die Arbeitsweisen der Nichtnutzer*innen Rücksicht nehmen könnte. Immerhin 32 % bzw. 30 % würden Anträge stellen, wenn sie mehr Expertise dafür hätten oder Beratungen in Anspruch nehmen könnten bzw. mehr Zeit dafür hätten oder die Antragstellung vergütet bekämen. Nur 6 % derer, die keine Förderung erhalten haben, also 1 % aller Befragten gibt an, unter keinen Umständen Förderung zu beantragen (s. Abb. 27).

Nutzung allgemein

In Bezug auf die Ebenen, von denen Akteur*innen Förderung erhalten haben, hat es in der Pandemiezeit einen großen Wandel gegeben. Einerseits haben 54 % von dem Bundesland, in dem sie auch Landesverbandsmitglied bzw. am häufigsten tätig sind, Förderung erhalten. Andererseits haben aber auch etwas mehr als die Hälfte (51 %) Förderinstrumente des Bundes genutzt. Die Kommunen haben nur 31 % der befragten Akteur*innen eine Förderung ermöglicht. Von der Ebene einer Region, eines Regierungsbezirkes oder eines Kulturraumes konnten 15 % eine Förderung erhalten, von einem Landkreis 10 % und immerhin 6 % von einem anderen Bundesland als dem eigenen (s. Abb. 28).

Abbildung 27: Unter welchen Bedingungen würden Sie öffentliche Förderung beantragen? (Mehrfachauswahl) (n = 84)

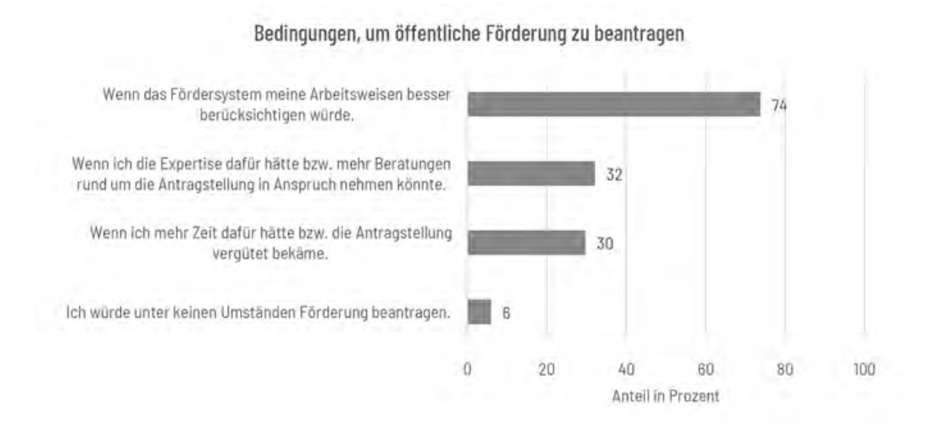
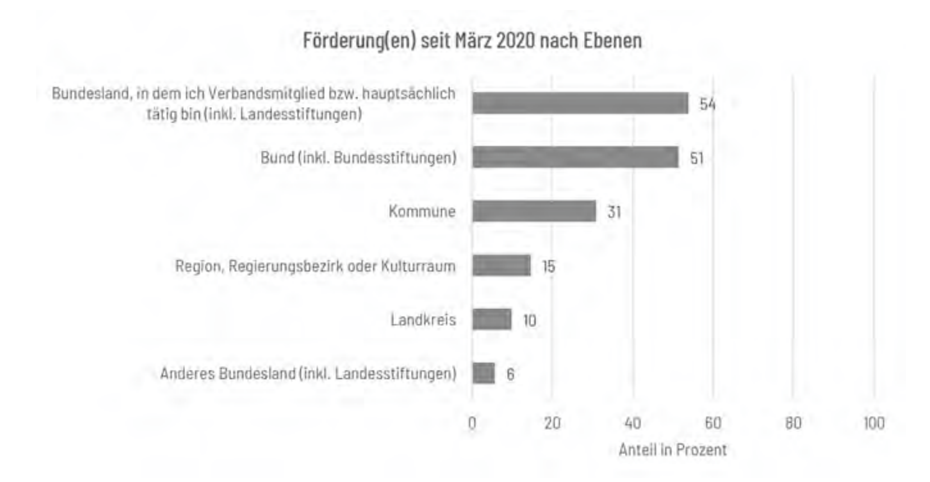


Abbildung 28: Von welcher Ebene haben Sie seit März 2020 Förderung beantragt und erhalten? (n = 457)

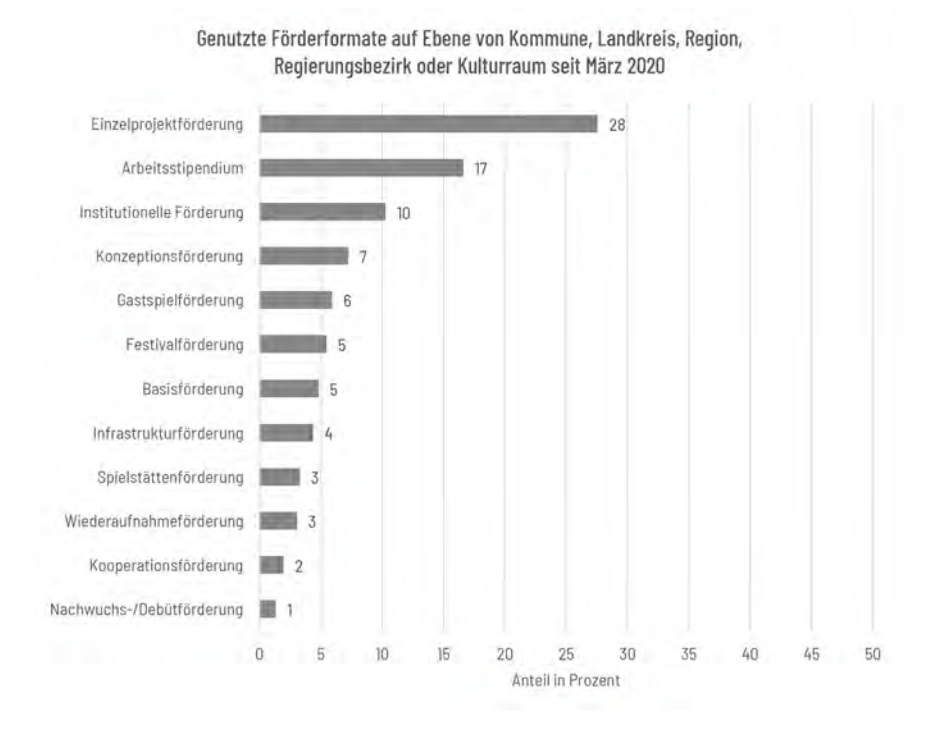


Nutzung auf Ebene von Kommunen, Landkreisen, Regionen, Regierungsbezirken und Kulturräumen

Das am häufigsten genutzte Förderformat auf Ebene von Kommunen, Landkreisen, Regionen, Regierungsbezirken oder Kulturräumen war wohl nicht erst seit März 2020 die Einzelprojektförderung. Aber auch in der Pandemiezeit wurden 28 % aller befragten Akteur*innen in diesem Instrument auf einer der Ebenen unterhalb des Bundeslandes gefördert. Neu ist, dass auch 17 % auf einer dieser Ebenen ein Arbeitsstipendium erhalten

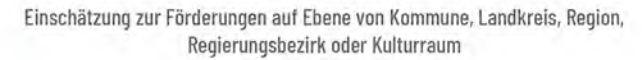
haben. 10 % der Befragten wurden institutionell gefördert. Weitere Nutzungsanteile sind Abb. 29 zu entnehmen (s. Abb. 29).

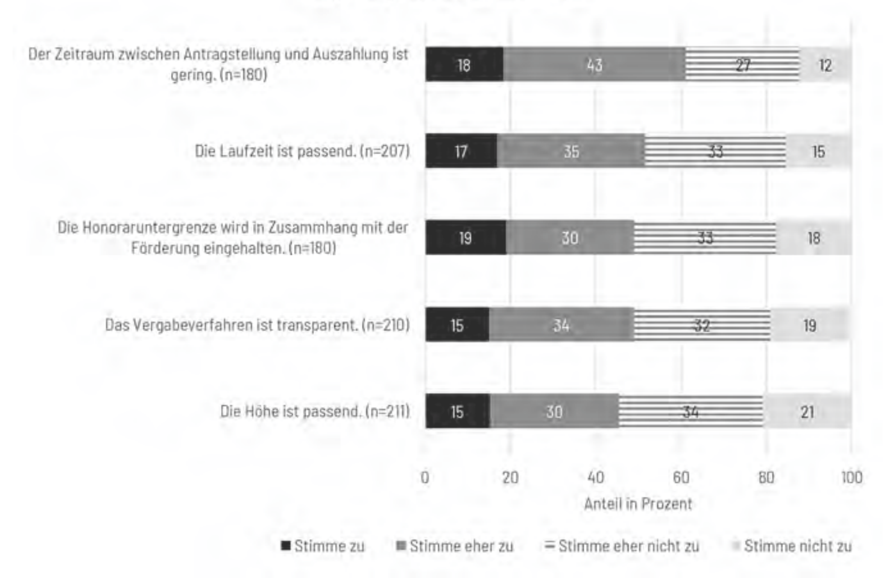
Abbildung 29: Welche Art(en) von Förderung auf Ebene von Kommune, Landkreis, Region, Regierungsbezirk oder Kulturraum haben Sie seit März 2020 beantragt und erhalten? (n = 457)



Die Akteur*innen schätzen die Charakteristika der Förderung auf den Ebenen von Kommunen, Landkreisen, Regionen, Regierungsbezirken und Kulturräumen mehrheitlich positiv ein, wenn es um die zeitlichen Aspekte geht. 61 % der Akteur*innen, die auf einer dieser Ebenen eine Förderung beantragt haben, stimmen zu oder eher zu, dass der Zeitraum zwischen Antragstellung und Auszahlung gering ist. 52 % schätzen die Laufzeit der Förderformate als passend ein. Sowohl die Einhaltung der Honoraruntergrenze im Rahmen der Förderung als auch die Transparenz im Vergabeverfahren sehen rund die Hälfte der Akteur*innen (49 %) als nicht oder eher nicht gegeben. Am wenigsten Zustimmung gibt es in Bezug auf die Förderhöhe, die nur von 45 % als passend eingeschätzt wird (s. Abb. 30).

Abbildung 30: Inwiefern stimmen Sie den folgenden Aussagen in Bezug auf die Förderung auf Ebene von Kommune, Landkreis, Region, Regierungsbezirk oder Kulturraum zu?

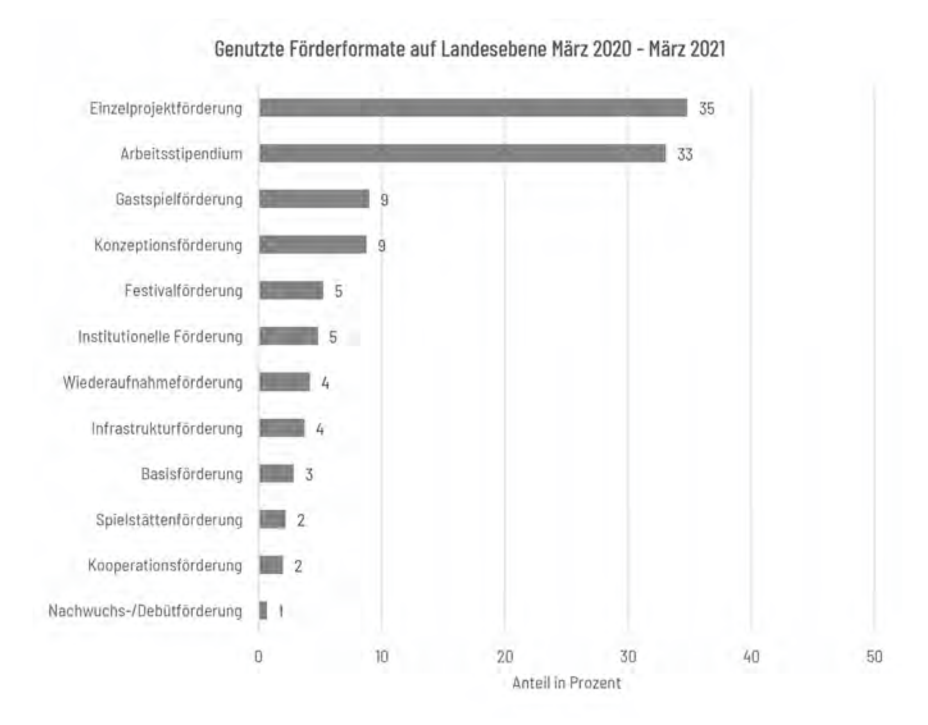




Nutzung auf Landesebene

Auf Landesebene wird noch deutlicher, was sich bereits bezüglich der unterschiedlichen Förderformate auf den anderen Ebenen gezeigt hat. Am beliebtesten war auch hier die Einzelprojektförderung, von der 35 % aller befragten Akteur*innen Gebrauch gemacht haben. Ein Drittel aller Befragten hat von der Landesebene ein Arbeitsstipendium erhalten. Gastspiel- und Konzeptionsförderung haben jeweils 9 % erhalten. Nur die Hälfte der Anzahl auf kommunaler Ebene wurde institutionell vom Land gefördert. Deutlich wird zudem, dass es wie auch auf den anderen Ebenen von Landesseite nur selten Instrumente für Nachwuchs- und Debütförderung gibt (s. Abb. 31).

Abbildung 31: Welche Art(en) von Landesförderung haben Sie seit März 2020 beantragt und ggf. erhalten? (n = 457)

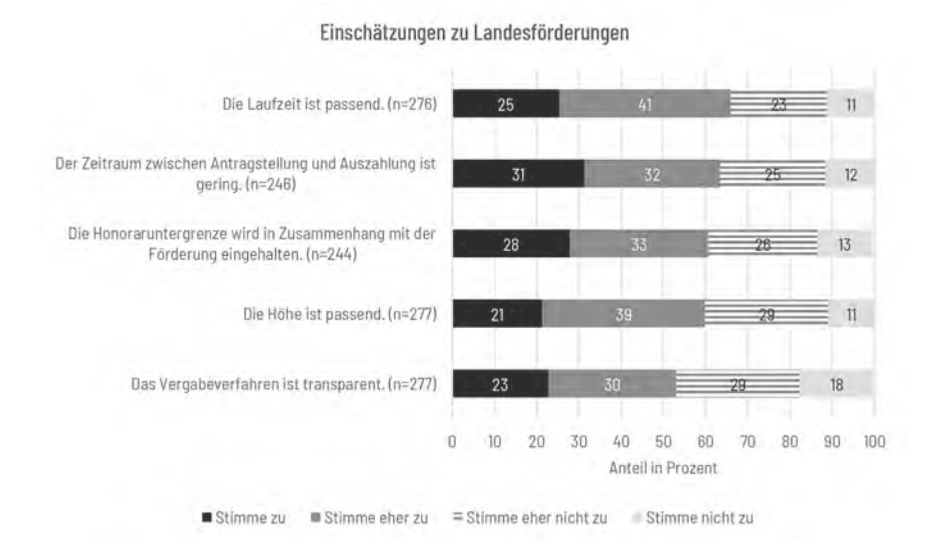


Die relativ geringen Werte bei Wiederaufnahmeförderung und Gastspielförderung lassen sich auch durch die eingeschränkte Möglichkeit aufzuführen erklären. Das bestätigen auch die Gespräche mit den Landesverbänden. Aufgrund der Pandemiesituation wurden demnach viele Gelder nicht abgerufen, wo Wiederaufnahmeförderungen und Gastspielförderungen vorhanden sind.[172]

Die Akteur*innen, die auf Landesebene mindestens eine Förderung beantragt haben, sind mehrheitlich mit allen Rahmenbedingungen zufrieden. Vor allem wird auch hier die Laufzeit als passend (66 %) und der Zeitraum zwischen Antragstellung und Auszahlung als gering (63 %) bewertet. 61 % stimmen zu oder eher zu, dass die Honoraruntergrenzen in Zusammenhang mit der Förderung eingehalten werden, während 60 % auch die Höhe als passend bezeichnen. Etwas mehr als die Hälfte (53 %) stimmen zu oder eher zu, dass das Vergabeverfahren transparent abläuft (s. Abb. 32). Im Vergleich zu lokaleren Gebietskörperschaftsebenen werden also die Landesförderungen als etwas vorteilhafter eingeschätzt. Dennoch ist der Anteil derer, die den Aussagen nicht zustimmen, insgesamt hoch. Fehlende Transparenz beschreibt dabei sowohl auf Landesebene als auch auf kommunaler Ebene das größte Problem.

172 IP BW.

Abbildung 32: Inwiefern stimmen Sie den folgenden Aussagen in Bezug auf die Landesförderung zu?



6 Fallbeispiele aus Kommunen und Landkreisen

Es hat sich gezeigt, dass in der Krisenzeit ab März 2020 für die Freien Darstellenden Künste vor allem Förder- und Unterstützungsprogramme des Bundes und der Bundesländer von Bedeutung sind, um schwierige wirtschaftliche Situationen abzufedern und zu überwinden. Für die Kulturförderung im Allgemeinen stellen aber die Gemeinden allein vom Umfang her den wichtigsten Faktor dar. Im Jahr 2017 teilten sich die Gesamtkulturausgaben in Höhe von 11,4 Mrd. € laut Kulturfinanzbericht[173] folgendermaßen auf:

- Bund: 17,0 %
- Länder: 38,7 %
- Gemeinden: 44,4 %

Aufgrund dieser Relevanz eröffnet sich die Frage, ob und wie die Gemeinden auf die Pandemiesituation reagieren. An dieser Stelle sollen deshalb vier Fallbeispiele herangezogen werden, um unterschiedliche Reaktionen zu erfassen und als modellhafte Beispiele abzubilden. In der deutschlandweiten Befragung der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste in den Bundesländern wurde deshalb danach gefragt, welche Gemeinden aus Sicht der Akteur*innen durch ihren Umgang mit der Krisensituation besonders

173 Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden. URL: https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002209004.pdf?__blob=publicationFile [30.09.2021].

positiv hervorzuheben wären. Auf dieser Basis zusammen mit Empfehlungen der Landesverbandsvertreter*innen fanden Vorrecherchen statt, um zudem Kriterien wie Verortung in Deutschland, Einwohner*innenzahl und Urbanisierung zu berücksichtigen. Letztlich wurden drei Kommunen und ein Landkreis ausgewählt: Chemnitz, Frankfurt a.M., Landkreis Oder-Spree und Tübingen.

6.1 Chemnitz

Bewusstsein für Kultur

Der Umgang der Stadt Chemnitz mit der Freien Szene während der Pandemie ist stark von einer positiven Mentalität gegenüber Kultur im Allgemeinen geprägt. Insbesondere durch die Vorbereitungen und dann die Wahl zur Kulturhauptstadt Europas 2025 fand eine Bewusstseinsbildung auf verschiedenen Ebenen statt. Der politische Priorisierungsprozess begann bereits 2015 und war deshalb mit Beginn der Pandemie 2020 an einem Punkt angelangt, der Kultur als Bedingung für eine gelingende Stadt definierte. Auch in der Stadtgesellschaft insgesamt ist eine Wertschätzung von Kultur spürbar.

Zudem haben ein solider Haushalt und Rücklagen der vergangenen Jahre die Stadt in die Lage versetzt, Zahlungen dauerhaft stattfinden zu lassen. Es fand kein Einfrieren der Haushalte statt wie in anderen Städten. Die Tatsache, dass Chemnitz nicht nur als Gemeinde, sondern auch als Kulturraum definiert ist, erleichtert es zudem, ohne größere Abstimmungsprozesse Mittel, die den sächsischen Kulturräumen zur Verfügung stehen, einzusetzen. Ein weiterer Faktor trägt zur vereinfachten Umsetzung von Förderungen bei: Bereits 2019 wurden neue Kulturförderrichtlinien erlassen, in denen Muss-Bestimmungen durch Soll-Bestimmungen ersetzt wurden. Somit ist eine gute Handlungsfähigkeit der Kulturverwaltung im Umgang mit Förderungen gegeben.

Mit Beginn der Pandemieeinschränkungen hat die Kulturverwaltung frühzeitig am 23. März 2020 ein offizielles Dokument an alle Fördermittelempfänger*innen ausgesendet, das zugesichert hat, dass keine Rückforderungen der bereits zugesagten Mittel geschehen würden und Ausfallhonorare geltend gemacht werden können. Alles, was im Haushalt eingestellt war, ist auch zu halten gewesen.

> »Große Aufmerksamkeit gilt den freien Kulturträgern, welche durch die Stadt Chemnitz gefördert werden.«[174]

Am 29. April 2020 wurden dann vonseiten des Kulturbürgermeisters die *Leitlinien zur gemeinsamen Bewältigung der Corona-Krise im Bereich Kultur* veröffentlicht. Darin waren folgende Eckpunkte festgelegt:

- die Vielfalt der kulturellen Angebote erhalten, auch vor dem Hintergrund der Bewerbung zur Kulturhauptstadt Europas 2025,
- Raum für neue Ideen geben,
- verlässliche Förderbedingungen bieten.

---

174 Burghart, Ralph (2021): Leitlinien zur gemeinsamen Bewältigung der Corona-Krise im Bereich Kultur. »Kultur – weiter Raum geben – partnerschaftlich durch die Krise«. Chemnitz [unveröffentlichtes Dokument].

Gelingen sollte das vor allem über drei Zugänge:

- eine Umsetzung durch digitale Technologien,
- konzeptionelles Arbeiten, also Recherchen, Konzeptarbeiten, das Weiterdenken bestehender Strukturen,
- zeitliche Verschiebung.

Im Bereich der Kultur wurde eine besonders herausfordernde Lage konstatiert und deshalb eine Abfrage der Hilfebedarfe zwischen 24. März und 14. April 2020 umgesetzt. Für die drei Folgemonate wurde ein Mehrbedarf aufgrund von Verlusten und Einnahmeausfällen in Höhe von rund 630.000 € festgestellt.[175]

Sonderprogramm Kultur.Sichtbar

Auf Basis der Bedarfserhebung wurde ein Sonderprogramm aufgesetzt, das 475.000 € Gesamtbudget für die Freie Szene umfasste. In Kombination mit Landes- und Bundesförderungen hat dieser Etat ausgereicht, wie die insgesamt abgerufene Summe von knapp 370.000 € zeigt. Im Sonderprogramm gab es keine Mittel-Zweck-Bindung, was die Verwendung der Gelder für die Akteur*innen vereinfacht hat.

Der erste Teil des Sonderprogramms beinhaltete:

- Simple Förderrichtlinie, d.h. kaum Ausschlüsse, lediglich die Einschränkung, dass etwas in Verbindung mit dem künstlerischen Schaffen der geförderten Person entstehen musste, aber was das war, war irrelevant.
- Pro Förderung waren maximal 2.000 € vorgesehen, damit Bürokratie verhindert werden konnte und die Mittel schnell auszahlbar waren. Allerdings waren pro einreichende Person mehrere Einreichungen möglich. Im Durchschnitt wurden 1.000 € ausbezahlt.
- Die Entscheidungszeit betrug teilweise nur einen Tag, zwischen Beratung und Zuwendungsbescheid lagen meist nur drei bis vier Tage. Die Verwaltungsarbeit wurde zeitlich nach hinten verschoben.
- Die Umsetzungsfrist war auf 31. Dezember 2020 festgesetzt, die Abrechnung konnte bis 1. März 2021 geschehen.
- Insgesamt wurden 280.000 € bewilligt, davon knapp 50.000 € für die Freien Darstellenden Künste.

Aufgrund der erfolgreichen Umsetzung und des großen Echos des ersten Teils sowie der verlängerten schwierigen Situation wurde ein zweiter Teil des Sonderprogramms aufgesetzt:

- Für die Akteur*innen der Freien Szene war es wichtig zu erfahren, dass der Mehrbedarf erkannt und dementsprechend von Politik- und Verwaltungsseite gehandelt wurde.

175 Ebd.

- Da es absehbar war, dass im Sommer mehr möglich sein und die Landesregierung vor allem den Outdoorbereich öffnen würde, wurden verstärkt Outdoorveranstaltungen und digitale Formate gefördert.
- Ausfallhonorare waren stets integriert und möglich abzurechnen.
- Unberücksichtigt blieben allerdings Honorarnehmer*innen in den Bereichen Bühnen, Tontechnik und Produktion etc.
- Insgesamt wurden 87.000 € bewilligt, davon knapp 25.000 € für die Freien Darstellenden Künste.

Der zweite Teil des Sonderprogramms wurde demnach vergleichsweise häufiger von Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste genutzt. Insgesamt erhielten die Freien Darstellenden Künste 20 % des Gesamtbudgets. Nur in der Sparte Musik wurde ein höherer Prozentsatz investiert.[176]

Weitere Reaktionen

Neben den beiden Teilen des Sonderprogramms wurden in Chemnitz weitere Maßnahmen gesetzt, die zur Unterstützung der Arbeit der Freien Szene beigetragen haben. Zum einen wurden Instrumente des Kulturhauptstadtfonds, der im Rahmen der Europäischen Kulturhauptstadt 2025 aufgesetzt wurde, angepasst und erweitert. Die folgenden Schritte betreffen auch die Freien Darstellenden Künste:

- Die Mittel-Zweck-Bindung für Förderungen wurde ausgesetzt.
- Eine Mikroprojektförderung wurde eingeführt, mit der Kleinstprojekte mit einem jährlichen Budget zwischen 50.000 und 60.000 € unterstützt werden. 2020 und 2021 konnten hier ausschließlich Kulturschaffende beantragen.

Zum anderen kam es zu Anpassungen der bereits bestehenden Projekt- und Institutionsförderungen. Ziel war es hierbei, eine unkomplizierte Unterstützung zu gewährleisten. So kam es insbesondere im Bereich der institutionellen Förderung für bereits geförderte Akteur*innen zu individuellen Aufwüchsen von jeweils rund 10.000 €. Bei Projektanträgen konnten statt der bisher üblichen 8.000 € nun 10.000 € beantragt werden. Insgesamt konnten so 143.000 € zusätzlich ausgezahlt werden. Eine großzügige Auslegung der Fördervereinbarungen und eine Vereinfachung der Förderrichtlinien sowie eine Tendenz in Richtung Festbetragsfinanzierung hat diese budgetären Schritte ergänzt.[177]

Zur sonstigen flexiblen Hilfe von Künstler*innen wurde im Frühjahr 2021 zusätzlich zum sonstigen Förderbudget ein Reservefonds zur flexiblen Hilfe mit einem Budget von 50.000 € (später auf 100.000 € erhöht) geschaffen. In dessen Rahmen werden Kleinprojekte bis 2.000 € gefördert.[178]

Im Jahr 2020 war der Chemnitzer Kultursommer ebenfalls ein wichtiges Instrument zur Belebung des kulturellen Lebens und der gleichzeitigen Förderung von Künstler*in-

176 Interviewpartner*in Kulturbetrieb der Stadt Chemnitz (IP C).

177 Ebd.

178 Stadtverwaltung Chemnitz (2021a): Über 3,2 Mio. Euro für die freie Kultur in Chemnitz. URL: https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuell/presse/pressemitteilungen/2021/218.html [30.09.2021].

nen. 2021 wurde diese Aktion als *Cultursommer 2021* bis zum 9. Oktober mit 40 Projekten bei freiem Eintritt wiederholt, allerdings konnten im Unterschied zu 2020 keine digitalen Projekte eingereicht werden. Die Stadt hat hierzu eine Förderung von der Kulturstiftung des Bundes in Höhe von 480.000 € erhalten und zusätzlich Eigenmittel in Höhe von 120.000 € investiert.[179]

Bereits zwischen März und Juni 2020 kam es zudem zu einem Mieterlass für kulturelle Veranstaltungsflächen der Stadt.

Diese städtischen Schritte wurden vom Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus als Rechtsaufsichtsbehörde unterstützt. So waren die beschleunigten Auszahlungen zur Verbesserung der Liquidität und die Verlängerung von Bewilligungszeiträumen um fünf Monate bis in das Folgejahr möglich.[180]

Probleme und zukünftige Entwicklung

Trotz der umfassenden Unterstützungsmaßnahmen für die Freie Szene gab es schwierige Situationen für die Akteur*innen. So wurde die Unsicherheit in Bezug auf Regelungen für die Probenarbeit als problematisch wahrgenommen. Die Unklarheit, was Öffnungszeiten betrifft, hat in Chemnitz ebenfalls das kulturelle Leben erschwert.

Finanziell gab es neben den kommunalen Hilfsmaßnahmen eine recht gute Absicherung durch Landes- und Bundesförderungen. Allerdings gab es für ganz Sachsen und damit auch die Akteur*innen in Chemnitz das Problem, dass die Novemberhilfe eine Zeit lang eingefroren war. So sollte ein Budget zur Verfügung stehen, um falls notwendig Katastrophenschutz leisten zu können. Das hat viele Künstler*innen in eine schwierige Lage versetzt. Anfang 2021 wurden die Mittel dann freigegeben.

Eine ähnliche Unsicherheitssituation kam dadurch zustande, dass der Doppelhaushalt 2021/2022 erst Anfang Juli 2021 freigegeben wurde. Das hat dazu geführt, dass im ersten Halbjahr 2021 nur Absichtserklärungen der Kulturverwaltung möglich waren, aber keine finalen Förderbescheide.[181]

Außerdem reichte trotz der zusätzlichen Mittel das Budget, das 2021 für die Kulturförderung der Freien Szene zur Verfügung stand, mit 3,2 Mio. € nicht aus. In 106 Anträgen wurden rund 4,8 Mio. € beantragt.[182]

Die Spontaneität, mit der die Kulturverwaltung in Chemnitz reagiert hat, war für die schnelle Hilfe ein wichtiger Faktor. Das konnte mit dem entsprechenden Budget nur gelingen, weil sich Chemnitz in einer wirtschaftlich vorteilhaften Situation befand. Dennoch war ein entsprechendes Krisenbewusstsein erst einmal nicht vorhanden und Resilienz hat gefehlt – sowohl bei Kulturverwaltung als auch bei Kulturschaffenden. Immerhin haben sich neue Netzwerke und Dachverbände gebildet, z.B. Taupunkt e. V. und Hand-in-Hand, die für ein Selbstbewusstsein der Szene als systemrelevant und entgegen Selbstausbeutung stehen. Ausgesprochenes Ziel der Verwaltung ist es, Verfahrensweisen zu finden, die dauerhaft funktionieren, beispielsweise die Idee, Personalkosten

179 Stadtverwaltung Chemnitz (2021b): Cultursommer 2021. URL: https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/kultur/hoehepunkte/cultursommer/index.html [30.09.2021].

180 IP C.

181 Ebd.

182 Stadtverwaltung Chemnitz (2021a).

grundsätzlich abzudecken und Sach- und Produktionskosten dann projektorientiert zu ergänzen.[183]

Für die zukünftige Entwicklung wurden mit der Kulturstrategie für die Jahre 2018 bis 2030 bereits wichtige Weichen gestellt. So ist z.B. der Reservefonds bereits als ein Vorhaben in der Kulturstrategie verankert. Zudem sollen Mehrjahresförderungen ermöglicht werden, indem die Stadt in Vorleistung geht. Das soll eine Professionalisierungsstruktur unabhängig von Krisen etablieren. Auch die Konzeptförderung zur Profilschärfung ist ein wichtiges Instrument, das in der Zeit der Pandemie bereits hilfreich gewesen wäre, in jedem Fall aber zukünftig eine prozessorientiertere Kulturförderung erlaubt.[184]

Auch wenn ein neues Sonderprogramm budgetär nicht noch einmal möglich ist und die Zukunft einen Sparhaushalt befürchten lässt: Eine Kürzung im Kulturbereich ist aufgrund des Prozesses zur Kulturhauptstadt Europas 2025 nicht zu befürchten. Das kommunale Bekenntnis zu Kultur als bedeutender stadtgesellschaftlicher Faktor in Kombination mit einer positiven Haushaltslage hat die Freie Szene in Chemnitz gut über die ersten eineinhalb Jahre der Krise gebracht und sogar neue Möglichkeiten für zukünftige Entwicklungen eröffnet.

6.2 Frankfurt am Main

Förderverständnis in Ausnahmesituationen

Die Freien Darstellenden Künste haben in Frankfurt a.M. traditionell eine starke Stellung in der Stadt. Es gibt knapp 20 freie Spielstätten, viele freie Gruppen, eine aktive Kinder- und Jugendtheaterszene und mehrere Festivals. Für die Freien Darstellenden Künste stehen jährlich knapp 4,2 Mio. € Gesamtbudget zur Verfügung, für das rege Interessengruppen wie die Theaterallianz aller festen Spielstätten oder der Verein ID_Frankfurt für die Tanzszene einstehen. Über die ausdifferenzierte Förderstruktur mit Einzel-, Basis-, Mehrjahres-, Spielstätten- und Festivalförderung gelingt eine passgenaue Unterstützung der Szene.[185]

Diese Ausgangslage stellt die Basis dar, auf der das Kulturamt Frankfurt a.M. seine Unterstützungsmaßnahmen aufgebaut hat. Es hat auf die Krisensituation in den Jahren 2020 und 2021 mit drei Themenkomplexen reagiert. Dabei sind alle drei Komplexe auf das moralische Verständnis zurückzuführen, dass die Freien Darstellenden Künste von großer stadtgesellschaftlicher Bedeutung sind.

Das erste Themenfeld umfasst die langfristigen Förderungen, die für zwei oder vier Jahre auf Empfehlung des Theaterbeirats vergeben werden. Haushaltsrechtlich handelt es sich bei diesem Instrument um eine Festbetragsfinanzierung. Den hiervon betroffenen Akteur*innen mit festem Zuschuss wurde früh vermittelt, dass die bereits ausbezahlte Förderung behalten werden kann – unabhängig davon, ob aufgeführt wird oder nicht. Die laufenden Kosten sollten zur Existenzsicherung abgedeckt sein. Das Vorgehen

183 IP C.

184 Stadt Chemnitz – Die Oberbürgermeisterin (2019): Kulturstrategie der Stadt Chemnitz für die Jahre 2018 bis 2030. Chemnitz. URL: https://chemnitz.de/chemnitz/media/kultur/kulturfoerderung/bericht_kulturstrategie_ansicht.pdf [30.09.2021].

185 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): 75.

des Kulturamts beruht hier auf dem Willen, die Szene nicht zu gefährden und möglichst unbeschadet durch die Krise zu bringen. Eine vertragliche Verpflichtung zu diesem Verhalten bestand nicht.[186]

Förderverhalten

Der zweite Themenkomplex betrifft die Einzelproduktionsförderung. Diese ist als Fehlbedarfsfinanzierung organisiert. Hier wurden bei bereits zugesagten Förderungen Anpassungen und Veränderungen zugelassen, wenn beispielsweise Aufführungen ins Digitale gewechselt oder statt Live-Performances Filme entstanden sind. Es fand im Pandemiezeitraum ein bewusster Wandel von der Förderung des Ergebnisses hin zum Arbeitsprozess statt. Die sonst eindeutige Aufgabe von Kulturamt und -dezernat, Theaterangebote in der Stadt zu ermöglichen, wurde offener und weiter interpretiert. Andere Formen von Ergebnispräsentationen waren stattdessen möglich.

Premieren sollen grundsätzlich in Frankfurt stattfinden, nachvollziehbare Begründungen ermöglichen jedoch Ausnahmen. Lediglich der künstlerische Mittelpunkt der Akteur*innen muss in Frankfurt sein. Das war bereits in der Zeit vor der Pandemie der Fall, hat aber auch währenddessen die Arbeit der Freien Darstellenden Künste erleichtert.

Dieses situativ angepasste Vorgehen ist einem größeren kommunalen Gestaltungsspielraum zu verdanken, den die Stadt – im Gegensatz zu anderen öffentlichen Förderern – bei der Ausgestaltung und Durchführung ihrer Fördermaßnahmen hat. So konnte zur Folgenbekämpfung der Lockdowns pragmatisch und möglichst unbürokratisch vorgegangen werden.

Für die Zukunft wird es allerdings schwierig, dies so auf kommunaler Ebene weiterzuführen. Nach wie vor hat die Kulturpolitik die Aufgabe, die kulturelle Nahversorgung zu gewährleisten. Bei knappen Mitteln muss laut Kulturamtsvertreter*in deshalb wieder verstärkt auf die Ergebniserreichung geachtet werden. Grundsätzlich soll aber ein differenzierter Blick erlauben, dass auf verschiedenen Ebenen auch andere Ziele definiert werden. So kann z.B. für die Nachwuchsförderung ein prozessorientierterer Ansatz gewählt werden. Gleichzeitig ist die Förderung von Infrastruktur entscheidend für den Erhalt einer starken Szene.[187]

Härtefall- und Notfallfonds

Die ersten beiden Themenkomplexe haben sich auf die Akteur*innen beschränkt, die bereits für das Jahr 2020 im Fördersystem beteiligt waren. Das dritte Themenfeld sollte nun auch die Akteur*innen unterstützen, die sich sonst vor allem aus Eigeneinnahmen finanzieren. Der sogenannte Härtefall- und Nothilfe-Fonds, der bereits Ende März 2020 eingeführt wurde, schuf Handlungsfreiheit für die Akteur*innen. Es war keine vertiefte Bedarfsprüfung notwendig und die Anforderungen zur inhaltlichen Einreichung waren ebenfalls niedrigschwellig. Beispielsweise konnten Ideenskizzen, Interventionen, Projektentwicklungen etc. eingereicht werden. Als problematisch könnte gesehen werden, dass nur Mittel für künstlerische Arbeit nicht zurückzuzahlen waren und es sich sonst

186 Interviewpartner*in Kulturamt Frankfurt a.M. (IP F).

187 Ebd.

um rückzahlbare Zuwendungen handelte. Allerdings wurden fast alle Förderungen als nicht-rückzahlbare Zuwendungen bewilligt. Die Förderhöhe im Notfallfonds hat sich pro Person und Halbjahr bei 1.000 € eingependelt, wobei der Rahmen der möglichen Förderung zwischen 500 und 5.000 € lag.[188]

»Existenzsicherung der Theaterszene geht vor.«[189]

Die Antragstellung war sehr unbürokratisch, sie konnte formlos beantragt werden, wenn der künstlerische Lebensmittelpunkt in Frankfurt war. Ziel war es, möglichst vielen Menschen schnell und unbürokratisch zu helfen und zugleich starke Mitnahmeeffekte zu vermeiden. Falls Künstler*innen von außerhalb Frankfurts gemeinsam mit Frankfurter Künstler*innen in einem Kollektiv arbeiten, konnten auch diese ein Honorar in Höhe von 200 € im Zuge der Bewilligung erhalten. Ab November 2020 waren im Zuge des neuerlichen Lockdowns auch Zweitanträge möglich. Bis zum Sommer 2021 wurden rund 400 Zuschüsse erteilt.

Die Bedeutung der Frankfurter Bürgerschaft wird am Beispiel des Notfallfonds deutlich. Das Kulturdezernat hat zunächst 225.000 € zur Verfügung gestellt. Mittels Spenden von Bürger*innen, Stiftungen und Vereinen konnte das Budget auf 370.000 € erhöht werden. Anfang des Jahres 2021 kamen dann noch einmal 280.000 € hinzu.[190]

Davon gingen rund 166.000 € und damit knapp ein Viertel des Gesamtbudgets an die Freien Darstellenden Künste. Innerhalb des Fonds wurden zudem Sonderposten vergeben, so 36.000 € als Sonderproduktionsförderung für je sechs Produktionen zu 6.000 € der Kinder- und Jugendtheaterszene. Der dazugehörige Call lief über das Theaterhaus Frankfurt. Es kam also an dieser Stelle zu einer Wechselwirkung zwischen der freien Theaterszene und einer pragmatisch mitgehenden Verwaltung. Bezeichnend ist, dass manche Akteur*innen zwar aus der Szene bekannt, aber zum ersten Mal als Antragsteller*innen aufgetreten sind. Der Fonds ist mit Sommer 2021 ausgelaufen.[191]

Frankfurt a.M. hat als Stadt versucht, neben den Landes- und Bundesförderungen, die zum Teil erst später anliefen, die eigene Freie Szene im Rahmen der beschränkten eigenen Haushaltsbedingungen bestmöglich zu unterstützen. Eine schnelle Reaktion zum Beginn der Pandemie war wichtig. Zugleich hat die Pandemie Problemstellungen bestätigt, die bereits aus anderen Zeiten bekannt sind: Eine bessere Wechselwirkung der Fördersysteme, eine Durchlässigkeit der Programme und die Abstimmung der Ebenen untereinander wären Entwicklungsziele.

188 Stadt Frankfurt a.M. – Der Magistrat (2021): Notfallfonds des Kulturdezernates Frankfurt a.M. URL: https://kultur-frankfurt.de/portal/de/Kulturdezernat/Kulturfoerderung/2191/2686/0/0/11.aspx [30.09.2021].

189 IP F.

190 Stadt Frankfurt a.M. – Der Magistrat (2021).

191 IP F.

6.3 Landkreis Oder-Spree

Atmosphäre für Kultur trotz struktureller Herausforderungen

In einem relativ dünn besiedelten Gebiet wie dem Landkreis Oder-Spree mit 79 Einwohner*innen pro Quadratkilometer stellen sich insbesondere Fragen an die kulturelle Infrastruktur. Im Landkreis existieren gute Strukturen für Kultur und es ist von einer grundsätzlich kulturaffinen Mentalität auf Landkreisebene zu sprechen. Die Freie Szene ist allerdings in den ländlichen Gebieten nicht etabliert. Bislang gibt es kein Kollektiv der Freien Darstellenden Künste, das im Landkreis ansässig wäre. Aus diesem Grund ist das Bestreben, Akteur*innen von außerhalb stärker einzubeziehen. Beispielsweise zeigt das theater 89 Interesse für die Fläche im Bundesland und ist regelmäßig im Landkreis aktiv. Eine weitere Herausforderung besteht in der Überalterung der Gesellschaft. Die Kulturverwaltung möchte hier lebendiges Theater stärken, um einen Gegenpol zu setzen und auch jüngere Zielgruppen anzusprechen.[192]

Förderschwerpunkte

Ziel der Förderung im Landkreis Oder-Spree ist vor allem eine strukturelle Stärkung von freien Kulturangeboten. Insbesondere Koproduktionen mit freien Theatern werden angestrebt. Mit der Anderen Welt Bühne Strausberg wurden bereits erste Schritte in diese Richtung unternommen. Im neuen Theaterbeirat wird dieses Ziel ebenfalls verfolgt und deshalb kam es zu neuen Förderangeboten.

> »Um die Szene Freier Theater in (Ost-)Brandenburg als Hort innovativer, kritischer und experimenteller Stücke zu stärken, richtet sich die Ausschreibung bevorzugt an in der Region Berlin-Brandenburg ansässige freie Theatergruppen und -kollektive. Sie sollten dabei nicht nur ein Kulturprogramm abliefern, sondern Impulse aus der Region aufnehmen und möglichst generationenübergreifend unterschiedliche Akteure vor Ort beispielsweise aus Schulen, Vereinen, Chören etc. einbinden.«[193]

Die seit 2020 stattfindende Sommertheater-Tournee *Theater geht LOS* ist ein solches Beispiel, das die Freien Darstellenden Künste mit der Region verbinden soll. Der Start in der COVID-19-Pandemie war nicht geplant, sondern hat sich zufällig ergeben. Dabei wird eine Gruppe mit 15.000 € gefördert, um an verschiedenen Orten im Landkreis aufzuführen. Es ist nicht vorgegeben, ob es sich um eine bestehende Produktion oder eine Neuproduktion handeln soll. Die geförderte Gruppe ist in ihrer inhaltlichen Umsetzung sehr frei.[194]

COVID-19 hat die Umsetzung der Sommertheater-Tournee bedingt gefährdet. Allerdings musste aufgrund des Ausbruchs der Schweinepest an der Oder das geplante »Landschaftstheater« angepasst werden. So fanden stattdessen szenische Lesungen in Kirchen statt.[195]

192 Interviewpartner*in Kultur- und Sportamt des Landkreises Oder-Spree (IP OS).

193 Kultur- und Sportamt des Landkreises Oder-Spree (2020): Beschränkte Ausschreibung »Theater geht LOS« [unveröffentlichtes Dokument].

194 IP OS.

195 theater 89 (2021): Spielplan. URL: https://www.theater89.de/ [30.09.2021].

Ein weiteres wichtiges Instrument ist das Angebot einer Theaterresidenz für freie Theatergruppen und -initiativen auf der Burg Beeskow. Diese können aus Brandenburg, benachbarten Bundesländern oder aus einem anderen Land kommen. Diese im Zweijahresrhythmus vorgesehene Residenzförderung wird vom Landkreis mit 10.000 € für Produktionskosten kofinanziert. Im Sommer 2021 war die vorgesehene Produktion *Don Quijote de la Mark* trotz COVID-19 bereits als Außenveranstaltung umsetzbar. Grundsätzlich stehen auch Indoor-Spielmöglichkeiten zur Verfügung.[196]

Daneben besteht auf der Burg Beeskow ein Schwerpunkt auf Papiertheater. Hierzu gibt es alle zwei Jahre die internationale Papiertheater-Werkstatt. Dreiwöchige Residenzen und zusätzlich ein Stipendium von 1.000 € pro Person erlauben die Entwicklung von Produktionen. Im Rahmen eines Mini-Papiertheater-Festivals sollen die fertiggestellten Produktionen präsentiert werden. Aufgrund der Pandemie war zuletzt nur das Eröffnungswochenende möglich.[197]

Die Burg Beeskow und öffentliche Räume haben seit 2020 noch einen größeren Stellenwert erhalten, als es ohnehin schon der Fall war. Koproduktionen und Residenzen werden als Chancen gesehen, von der reinen Angebotsorientierung hin zu einer nachhaltigeren Förderung zu kommen, die es auch erlaubt, die Region strukturell weiterzuentwickeln. Die Einschränkungen durch die Pandemie halten sich in einem Landkreis wie Oder-Spree in Grenzen, die Herausforderungen liegen eher auf der Strukturschwäche selbst, die durch gezielte Förderschwerpunkte bearbeitet wird.

Zusammenarbeit mit Kommunen und Land

Die Herausforderung für Landkreise besteht in der Kommunikation mit den Kommunen. Im Landkreis Oder-Spree ist es gelungen, durch vertrauensbildende Kontaktaufnahmen für die Relevanz von Aktivitäten der Freien Szene zu sensibilisieren. So touren beispielsweise Kinderopern-Eigenproduktionen durch die Musikschulen, allein geeignete Ansprechpartner*innen fehlen dabei immer wieder, da kleine Kommunen meist keine eigenen Stellen für den Bereich vorhalten. Der Landkreis übernimmt hier erfolgreich die Rolle einer Agentur, um die Lücke zu schließen.[198]

> »Die Kommunen sind dankbar, wenn etwas passiert.«[199]

Zum Bundesland Brandenburg, das Interesse für den ländlichen Raum zeigt, besteht ein gutes Verhältnis. Beispielsweise fand im März 2021 die erste regionale Kultur-Konferenz mit der Landeskulturministerin und dem Landrat in Beeskow statt – trotz der Pandemie und zu Themen, die mit ihr in Verbindung stehen, wie Systemrelevanz der Kultur, soziale

196 Kultur- und Sportamt des Landkreises Oder-Spree (2021): Theaterresidenzen auf Burg Beeskow [unveröffentlichtes Dokument]; Rathaus Beeskow (2021): Don Quijote de la Mark. URL: https://www.beeskow.de/veranstaltungen/2227803/2021/06/11/don-quijote-de-la-mark.html [30.09.2021].

197 IP OS.

198 Ebd.

199 Ebd.

Absicherung von Künstler*innen, digitale Herausforderung und Nachhaltigkeit in kreativen Prozessen.[200]

Was es bislang nicht gibt, für eine nachhaltige Sicherung aber wichtig wäre, ist die Zusammenarbeit von Kreis- und Landesebene in Hinblick auf die Theaterresidenz in der Burg Beeskow. Schwierig war für den Landkreis auch die Aufgabe, über Bundesförderungen zu informieren. Es fehlt hierfür an Personalressourcen. Für das Fördermanagement wäre zumindest eine halbe Stelle notwendig. Hier fehlt es möglicherweise an Vertrauen in den ländlichen Raum und in dessen Fähigkeit, die richtigen Entscheidungen zu treffen. Ein ähnliches Modell wie das der Kulturregionalmanager*innen, das in Baden-Württemberg gemeinsam mit der Kulturstiftung des Bundes initiiert wurde[201], wäre für die Regionalentwicklung sinnvoll. Eine sicherlich wünschenswerte Fortentwicklung wäre perspektivisch die feste Ansiedlung einer freien Theatergruppe im Landkreis.[202]

6.4 Tübingen

Tübinger Modell auch für die Kultur

Das besondere Beispiel der Stadt Tübingen im Umgang mit der Pandemie entspringt einer allgemeinen gesundheitspolitischen Entscheidung und keiner kulturpolitischen. Dieser Weg hatte allerdings dann in der Folge auch Auswirkungen auf den Kulturbereich. Die Präsidentin des Tübinger Roten Kreuzes und der Tübinger Oberbürgermeister etablierten bereits Anfang April 2020 eine COVID-19-Teststrategie und weitere gesundheitspolitische Maßnahmen. Das stellte als »Tübinger Weg« für den ganzen Landkreis die Basis für die weiteren Schritte im Laufe der Krise dar. Der Fokus lag auf der lokalen Wirtschaft, der Gastronomie und der Bildung. Testungen im Handel waren früh verpflichtend.[203]

Die Modellumsetzung zur schnelleren Öffnung nach dem Lockdown Anfang 2021 wurde dann vom Land Baden-Württemberg unterstützt, das die Umsetzung auch rechtlich ermöglicht hat. Diese Unterstützung unterfütterte die verschiedenen allgemeinen und nicht spartenspezifisch ausgerichteten Beratungsangebote, die die Stadt auch für die im Kulturbereich Tätigen bereits geschaffen hatte. Kern war aber die erweiterte Testpflicht mit Schnellteststationen in der Stadt und einem Tagesticket, das nach negativem Testergebnis den Zugang zu diversen Einrichtungen, so auch zu Kinos und Theatern,

200 Kirf von Cölln Media GbR (2021): Erste regionale Kultur-Konferenz in Beeskow. Kreatives Brandenburg. URL: https://www.kreatives-brandenburg.de/de/news/2021/3/29/erste-regionale-kultur-konferenz-beeskow/ [30.09.2021].

201 Staatsministerium Baden-Württemberg (2021g): Handreichung zum Projekt »Regionalmanager*in Kultur« veröffentlicht. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/handreichung-zum-projekt-regionalmanagerin-kultur-veroeffentlicht/ [30.09.2021].

202 IP OS.

203 Universitätsstadt Tübingen (2021a): Tübinger Weg. URL: https://www.tuebingen.de/31785.html [30.09.2021].

ermöglichte. Kultureinrichtungen wurden in diesem Rahmen bereits am 16. März 2021 wieder geöffnet.[204]

> »Manche haben aber auch gesagt, das macht keinen Sinn unter diesen Bedingungen.«[205]

Gedacht wurde bei dieser Öffnungsstrategie in allererster Linie an die großen Kultureinrichtungen. Die Vielfalt der Tübinger Kulturszene und der Wunsch, wieder in die Öffentlichkeit zu treten, wurden jedoch unterschätzt, und so war die Freie Szene dabei zuerst nicht bedacht. Indirekt hatte die Öffnung vor allem des Zimmertheaters Tübingen aber den Effekt, dass auch freie Akteur*innen Spielmöglichkeiten bekommen haben. Zudem vermittelte das Kulturamt und konnte u.a. für Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste darüber hinaus Vorstellungen ermöglichen. Allerdings war dies nicht für alle umsetzbar, da Hygienebestimmungen, z.B. COVID-19-gerechte Laufwege, nicht erfüllt werden konnten. Mit Sonderzuschüssen von Stadt und Land konnten zum Teil Lüftungsanlagen installiert werden. Problematisch war insbesondere, dass viele Einrichtungen häufig aufgrund der sehr kurzfristig bekannt gemachten Öffnung in so kurzer Zeit weder Programm noch Infrastruktur aufbauen konnten.[206]

Reaktionen auf die Krise

Das Kulturamt der Stadt Tübingen hat mit einer allgemeinen Unterstützung der Kultur reagiert. Besonders aktiv war es als beratende und informierende Stelle. So wurden schnell, regelmäßig und in hoher Frequenz Newsletter mit Neuigkeiten zu Fördermöglichkeiten und Einschränkungen durch Stadt, Land und Bund veröffentlicht. Zusammen mit der Stelle für Öffentlichkeitsarbeit der Stadt wurden die Informationen auch auf einer Webseite für die Kulturschaffenden zur Verfügung gestellt. Der erste Newsletter erschien demnach bereits am 19. März 2020, also drei Tage nach dem Beginn des Lockdowns. Der nächste folgte bereits einen Tag später und bis 16. Dezember 2020 waren es insgesamt 23 Newsletter, die an die Kulturschaffenden der Stadt und im Umkreis bis 45 Kilometer Entfernung versandt wurden.[207]

Im Juli 2020 wurde eine Abfrage bei den größten Regelzuschussempfänger*innen durchgeführt, um die finanziellen Auswirkungen der Pandemie zu untersuchen und festzustellen, ob ein erhöhter Mittelbedarf besteht. Im Bereich der Projektmittel wurde das Förderverfahren, das auf einer Fehlbedarfsfinanzierung basiert, erleichtert und flexibilisiert:

- Auch wenn Veranstaltungen nicht stattgefunden haben, wurden Zuschüsse zur Deckung bereits entstandener Kosten bis zur Höhe der Fördersumme ausbezahlt.

204 Staatsministerium Baden-Württemberg (2021h): Modellprojekt »Öffnen mit Sicherheit« startet in Tübingen. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/modellprojekt-oeffnen-mit-sicherheit-startet-in-tuebingen/ [30.09.2021].

205 Interviewpartner*in Fachbereich Kunst und Kultur der Universitätsstadt Tübingen (IP TÜ).

206 Ebd.

207 Ebd.

- Die Einreichfristen für Projektanträge bis Ende 2020 und erneut für die zweite Jahreshälfte 2021 wurden aufgehoben.
- Für 2021 wurden keine Kürzungen in der Kultur umgesetzt.
- Die Kommunikation mit dem Gemeinderat wurde verstärkt und unterstützt.

Grundsätzlich war die Finanzentscheidung unkompliziert möglich, da es eine Unterstützung durch den Oberbürgermeister und die Kulturbürgermeisterin gab und nicht immer eine Rückkopplung an höhere Stellen nötig war.[208]

Kleine Veranstaltungsprogramme boten Auftrittsmöglichkeiten für Künstler*innen. Zum Beispiel fand unter dem Motto *Kultur trotz Distanz* eine Vermittlung der Freien Szene an Pflege- und Seniorenheime statt. In Kooperation mit dem Tübinger Kulturnetz wurde Mitte Juli 2020 – im Sommer 2021 gab es eine Neuauflage – einen Tag lang die Neckarinsel bespielt. Außerdem wurden besonders digitale Projekte gefördert. Hierzu gab es auch eine Initiative zur Bekanntmachung neuer digitaler Projekte auf der städtischen Webseite. Eine Sonderförderung für digitale Kontakte in die Partnerstädte ergänzte diesen Schwerpunkt.[209]

Daneben ist an dieser Stelle die Bürgerstiftung Tübingen zu nennen, die mit finanzieller Soforthilfe für Familien, Kulturschaffende, Soloselbstständige, Studierende etc. eine wichtige Stütze in der Krise darstellt:

- Bis Juni 2021 wurden über 250 Förderungen mit Beträgen zwischen 200 und 1.000 € ausgesprochen. Das Gesamtbudget belief sich bis dahin auf 158.000 €.[210]
- Zudem wurden 17 Vereine mit 65.000 € gefördert. Das geschah bereits ab dem 24. März 2020.[211]

Erwähnenswert ist für den Fall Tübingen als Mittelstadt auch die Bedeutung, die das Zusammenspiel mit dem Landkreis Tübingen und Kulturämtern der umliegenden Gemeinden hat. So kam es im Rahmen des »Kultursommers 2021 im Landkreis Tübingen«, der vom Kulturamt der Stadt Rottenburg initiiert wurde, auch für die lokale Freie Szene in Tübingen zu einer Unterstützung. Hierfür standen bis zu 191.400 € zur Verfügung – ein Budget, das aus Mitteln des Programms NEUSTART KULTUR über die KSB gefördert wurde.[212]

---

208 Ebd.

209 Universitätsstadt Tübingen (2021b): Kultur trotz Corona. URL: https://www.tuebingen.de/28339.html [30.09.2021]; dies. (2021c): Für Kulturschaffende. URL: https://www.tuebingen.de/corona-kultur [30.09.2021].

210 Bürgerstiftung Tübingen (2021a): Corona-Hilfe der Bürgerstiftung Tübingen für Kunst- und Kulturinstitutionen. URL: https://www.buergerstiftung-tuebingen.de/news-leser/corona-hilfe-der-buergerstiftung-tuebingen.html [30.09.2021].

211 Bürgerstiftung Tübingen (2021b): Corona-Hilfe der Bürgerstiftung Tübingen für Kunst- und Kulturinstitutionen. URL: https://www.buergerstiftung-tuebingen.de/news-leser/corona-hilfe-der-buergerstiftung-tuebingen-fuer-kunst-und-kulturinstitutionen.html [30.09.2021].

212 Landkreis Tübingen (2021): Landkreis Tübingen erhält Förderzusage für den »Kultursommer 2021«. URL: https://www.kreis-tuebingen.de/18499897.html [30.09.2021].

Zukünftige Entwicklungen

Aus der Krisenzeit ergeben sich aus Verwaltungssicht einige Entwicklungsoptionen, die es zu realisieren gilt. So entstand 2021 ein intensiver Onlineprozess, der freiere Diskussionen möglich gemacht hat. Dieser ergab u.a., dass es eine Neuaufstellung der Regelförderungen braucht. Eine transparentere Trennung nach Sparten wird hier genannt, ebenso wie die Einrichtung von objektivierbaren Kriterien, die nicht nach dem Credo funktionieren, jene, die schon immer Geld bekommen haben, automatisch weiter zu fördern. Darüber hinaus wurde, wie der Austausch mit der Freien Szene deutlich gemacht hat, ersichtlich, dass eine Aufsplittung der Förderinstrumente in eine Aufführungs- und eine Produktionsförderung viel eher die Arbeitsrealität der Freien Szene einfangen kann als die bisherige unspezifische Projektförderung. Dies muss sich folglich in der Praxis bewähren. Welche Rolle der Bereich der Kulturellen Bildung und der Amateurszene dabei spielen sollen, gilt es ebenfalls zu befragen. Eine Gemeinderatsvorlage dazu ist bereits erfolgt. Der Austausch mit der Szene in Gesprächen, digitalen Meetings und der Diskussion weiterer Perspektiven soll fortgeführt werden.[213]

Während der Krise – Pläne dazu gab es bei einigen Akteur*innen bereits seit geraumer Zeit – erfolgte die Gründung des Vereins PACT – Performing Arts Collective Tübingen e. V., die eine Professionalisierung der lokalen Interessenvertretung der Freien Darstellenden Künste bedeutet. Der Vernetzungsprozess wurde vom Kulturamt Tübingen finanziell unterstützt. Aus dem Antrag auf einen hohen Regelzuschuss folgte die Zusage zu einem kleineren Regelzuschuss. PACT organisierte im Oktober 2021 ein interdisziplinäres siebentägiges Festival, ebenfalls unterstützt durch einen städtischen Projektzuschuss.[214]

Das Kulturamt blickte zuerst sorgenvoll darauf, wie die Kulturszene die Situation überstehen würde. Es hat sich aber gezeigt, dass es in Tübingen vergleichsweise glimpflich abgelaufen ist, was nicht zuletzt auf die Öffnungsmentalität sowie die Kreativität und Innovationsbereitschaft der Kulturschaffenden zurückzuführen ist. Vereine mussten zwar ihre Aktivitäten größtenteils einstellen, konnten aber weitergeführt werden. Die Tatsache, dass über Förderungen teilweise keine Rücklagenbildung erlaubt ist, hat sich als äußerst schwierig erwiesen. Bei der Regelförderung ist die Rücklagenbildung nicht ausgeschlossen, bei Projektförderung ist sie wegen der Fehlbedarfsfinanzierung aber nicht möglich. Dort, wo dennoch Rücklagen vorhanden waren, konnte die Krisenzeit logischerweise besser überstanden werden. Hier wäre zukünftig nach Lösungen zu suchen, um bessere finanzielle Sicherheiten für die Freie Szene zu etablieren.[215]

7 Verhältnis zur Bundesförderung

Auch wenn diese Studie in erster Linie auf die Ebenen von Bundesländern und zum Teil auf die kommunale Ebene fokussiert, stellt sich dennoch die Frage, welche Rolle die Bun-

213 IP TÜ.

214 PACT – Performing Arts Collective Tübingen e. V. (2021): PACT Festival for Performing Arts. URL: https://www.pact-festival.de/impressum.html [30.09.2021].

215 IP TÜ.

desförderinstrumente spielen. Wie in allen Gesprächen mit den Landesverbänden der Freien Darstellenden Künste deutlich wurde, haben die Förderangebote im Rahmen von NEUSTART KULTUR eine große Rolle für die Akteur*innen bei der Bewältigung der Krise gespielt. Demnach konnten die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste so viele Bundesgelder wie noch nie akquirieren.

Im Bundesprogramm NEUSTART KULTUR standen 2020 und 2021 insgesamt 2 Mrd. € zur Verfügung.[216] Davon waren viele Teilprogramme auch für die Freien Darstellenden Künste nutzbar. Im Folgenden sind die Förderangebote des Fonds Darstellende Künste, des Fonds Soziokultur, von Dachverband Tanz Deutschland (DTD), Diehl+Ritter, Nationales Performance Netz (NPN) Tanz, KSB, ASSITEJ Deutschland sowie des Deutschen Bühnenvereins (DBV) berücksichtigt. Daneben wurde einbezogen, welche sonstigen allgemeinen Bundeshilfen von den Akteur*innen genutzt wurden.

In die Ergebnisdarstellung konnten nur Förderprogramme einfließen, die bis März 2021 existiert haben. Beispielsweise ist der im Juli 2021 etablierte Sonderfonds zur Wiederbelebung von kleineren Kulturveranstaltungen mit bis zu 2,5 Mrd. € Gesamtbudget nicht inkludiert. Hier konnten Veranstaltungen im Juli mit bis zu 500 Teilnehmenden und im August mit bis zu 2.000 Teilnehmenden Förderung erfahren. Ab September ist eine Ausfallabsicherung für größere Kulturveranstaltungen hinzugekommen.

Wie die Befragung zeigt, haben 54 % der Akteur*innen Förderung von ihrem Bundesland erhalten, während 51 % von Bundesförderungen profitieren konnten (s. Abb. 28). Damit hat sich ein neues Verhältnis eingestellt, das nicht nur das Antragsverhalten auf den anderen Ebenen beeinflusst, sondern auch Konsequenzen auf die Arbeit der Akteur*innen hat. Dieser Umstand wird ebenfalls in diesem Kapitel diskutiert.

Kritisiert wurde allerdings die Tatsache, dass die breiteren Bundesförderprogramme als Reaktion auf die COVID-19-Pandemie erst relativ spät eingesetzt wurden. Die erste Kulturmilliarde des Bundes wurde im Juni 2020 beschlossen, also nachdem in allen Bundesländern bereits gezielte Hilfsprogramme für Künstler*innen und Kulturorganisationen implementiert wurden.

»In dem Moment, wo man es eigentlich gebraucht hätte, auch als Beruhigung und emotionale Stabilisierung, kam nichts vom Bund.«[217]

7.1 Nutzung von Bundesförderungen

Von den befragten Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste haben pro Bundesland unterschiedlich große Anteile Bundesförderung erhalten. In Abbildung 33 ist dargestellt, wie viele von den Befragten des jeweiligen Bundeslandes (auch) von der Bundesebene gefördert wurden. Dabei ist anzumerken, dass die Teilstichproben teilweise klein sind, sodass keine verallgemeinernde Aussage möglich ist. Von den Akteur*innen, die aus Mecklenburg-Vorpommern teilgenommen haben, konnte der größte Anteil (71 %) Bundesförderung akquirieren. In Brandenburg (64 %), Sachsen (63 %), Rheinland-Pfalz

216 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2021a): Milliardenhilfe für Kultur und Medien. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/milliardenhilfen-fuer-kultur-und-medien-1850938 [30.09.2021].

217 IP BE.

(63 %) und Hamburg (61 %) haben fast zwei Drittel von den Bundesprogrammen profitiert. Die kleinsten Anteile finden sich in Baden-Württemberg (31 %), Bayern (40 %), Thüringen (42 %), Hessen (43 %) und Bremen (45 %). Grundsätzlich kann aber davon ausgegangen werden, dass in allen Bundesländern höhere Quoten aufgetreten sind als die Jahre zuvor (s. Abb. 33).

*Abbildung 33: Anteil der Akteur*innen pro Bundesland, die Bundesförderung erhalten haben*



Die für die Freien Darstellenden Künste relevanten Förderinstrumente auf Bundesebene sind seit 2020 vielzählig. Die größte Bedeutung für die Akteur*innen hat aber mit Abstand das Förderportfolio des Fonds Darstellende Künste, wie Abb. 34 zeigt. 21 % aller Befragten geben an, eine Förderung im Rahmen von #TakeCare erhalten zu haben. Nach der Initiative im März 2020 wurde das Instrument für stipendienartige Förderung aktualisiert und im Oktober 2020 im Rahmen von #TakeThat als Programm etabliert. Es konnten pro Person 5.000 € beantragt werden und es standen die »künstlerische Idee sowie ergebnisoffene und produktionsunabhängige Beschäftigungen im Mittelpunkt«[218].

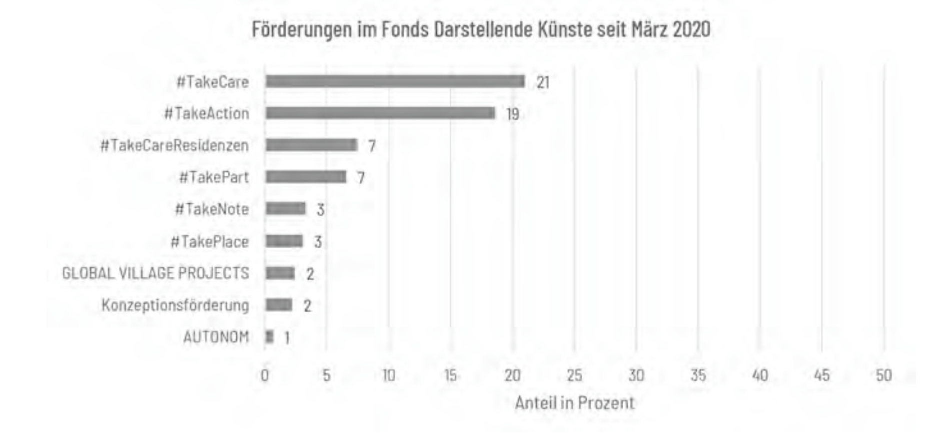
218 Fonds Darstellende Künste e. V. (2021a): NEUSTART KULTUR: #takecare. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/neustart_kultur_takecare/ [30.09.2021].

Eine Leerstelle hat seit Oktober 2020 das Programm #TakeAction ausgefüllt. 19 % aller Befragten haben dieses Angebot wahrgenommen, das gezielt unterschiedliche Gruppen angesprochen hat, die sonst weniger bei Förderinstrumenten berücksichtigt werden, beispielsweise Figuren- und Objekttheater, semiprofessionelle Ensembles oder Off-Tourneetheater. Im Fokus standen hier künstlerische Arbeits- und Produktionszusammenhänge.[219]

> »Das, was da der Fonds Darstellende Künste geleistet hat, fand ich schon phänomenal.«[220]

Ebenfalls mit jeweils 7 % noch relativ häufig genutzt wurde die Residenzförderung im Rahmen von #TakeThat sowie #TakePart. Letzteres hatte die Publikumsgewinnung und Stärkung kultureller Partizipation zum Ziel.[221]

Abbildung 34: Welche Bundesförderung(en) haben Sie seit März 2020 beim Fonds Darstellende Künste erhalten? (n = 457)



Speziell für freie Gruppen gab es daneben das Förderprogramm *Reload. Stipendien für Freie Gruppen* der KSB. 6 % aller befragten Akteur*innen geben an, darüber ein Stipendium erhalten zu haben.

219 Fonds Darstellende Künste e. V. (2021b): #TakeAction | Figuren- und Objekttheater. URL: https://www.fonds-daku.de/takeaction-figuren-und-objekttheater/ [30.09.2021]; ders. (2021c): #TakeAction | Off-Tourneetheater. URL: https://www.fonds-daku.de/takeaction-off-tourneetheater/ [30.09.2021]; ders. (2021d): #TakeAction | Performance, Tanz, Sprech- und Musiktheater. URL: https://www.fonds-daku.de/takeaction-performance/ [30.09.2021]; ders. (2021e): #TakeAction | Semiprofessionelle Ensembles und Freilichtbühnen. URL: https://www.fonds-daku.de/takeaction-semiprofessionelle-ensembles/ [30.09.2021].

220 IP BY.

221 Fonds Darstellende Künste e. V. (2021f): #TakePart | Publikumsgewinnung. URL: https://www.fonds-daku.de/takepart/ [30.09.2021].

Die anderen Programme im Rahmen von NEUSTART KULTUR wurden von Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste weitaus weniger genutzt. Die Anteile variieren hier zwischen 0 % und 3 %, wie die folgende Liste zeigt. Es sind nur die Programme angeführt, in denen zumindest 1 % der Befragten gefördert wurde.

Durchgeführt von DTD/Diehl+Ritter/NPN Tanz:

- Dis-Tanz Solo: 2 %
- Dis-Tanz Impuls: 1 %
- Stepping Out: 2 %
- Tanzpakt reconnect: 2 %

Durchgeführt vom Fonds Soziokultur:

- Allgemeine Projektförderung: 3 %
- AUFTAKT: 2 %
- Diversität + Inklusion + Vielfalt: 2 %
- Digitalität + Soziokultur: 1 %
- Young Experts + Ko-Produktion: 1 %

Durchgeführt vom DBV:

- Förderung Privattheater: 2 %

Die weiteren Programme der KSB, des Fonds Soziokultur sowie der ASSITEJ Deutschland wurden jeweils nur von weniger als 1 % der Akteur*innen genutzt. Zum einen kann das daran liegen, dass bestimmte Programme erst später etabliert wurden und zum Zeitpunkt der Befragung noch nicht so bekannt waren wie die anderen. Zum anderen sind die meistgenutzten Programme für einen großen Teil der Akteur*innen passend, was zur Folge hat, dass andere spezifischere Angebote nicht die breite Masse, sondern nur ausgewählte Gruppen ansprechen. Dass die Tanzprogramme tendenziell weniger genutzt wurden, liegt auch an der Stichprobe der Befragung.

Während die kunstorientierten Förderinstrumente das künstlerische Schaffen befördert, also Arbeit gefördert haben, waren allgemeine Wirtschaftshilfen des Bundes für die finanzielle Absicherung sehr wichtig. Die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste haben davon regen Gebrauch gemacht, wie Abb. 35 zeigt. Hier sind die Nutzungsverhältnisse der unterschiedlichen Instrumente teilweise auch auf die Umsetzungszeiten zurückzuführen. So war die Soforthilfe jenes Instrument, das zusammen mit dem Kurzarbeitergeld als Erstes etabliert wurde. Zudem konnte es von vielen Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste genutzt werden. Tatsächlich haben 35 % aller Befragten von dieser Bundesmaßnahme Gebrauch gemacht. Zugleich handelt es sich aber auch um ein Instrument, das für Verwirrung gesorgt hat, da die zweckgebundene Nutzung der Gelder nicht immer den Arbeitsrealitäten der Freien Darstellenden Künste entspricht.

Ebenfalls oft genutzt wurde die November- und/oder die Dezemberhilfe, die bis April 2021 von Unternehmen, Selbstständigen und Vereinen zu beantragen waren. 27 % der

Befragten haben davon Gebrauch gemacht. Die Neustarthilfe wurde insbesondere auch für soloselbstständige Künstler*innen etabliert, was die ebenfalls hohe Nutzung (17 %) erklärt. Die Neustarthilfe Plus hat dann dieses Modell bis zum September 2021 fortgeführt. Vorteilhaft war hier, dass die maximal 4.500 € nicht auf die Grundsicherung und ähnliche Leistungen anzurechnen war, da es sich um eine zweckgebundene Förderung handelte.[222]

Die freien Spielstätten, die Angestellte haben, konnten die Kurzarbeitsregelung nutzen, was als eine große Entlastung wahrgenommen wurde. Insgesamt handelt es sich aber um eine geringere Anzahl im Vergleich zu Einzelkünstler*innen, weshalb hier der Anteil geringer ausfällt (6 %).

Für die 5 % der befragten Akteur*innen, die die Grundsicherung in Anspruch genommen haben, war von Vorteil, dass die Bedürftigkeitsprüfung, also der Einbezug von Privatvermögen, angemessener Miete etc., erst nach sechs Monaten erfolgt ist.[223]

Abbildung 35: Welche Bundesförderung(en) haben Sie seit März 2020 in Form von Wirtschaftshilfen erhalten? (n = 457)



7.2 Kompatibilität von Bundesförderungen mit anderen Ebenen

In Bundesländern mit geringeren Förderbudgets und insgesamt weniger Ausrichtung auf produktionsorientierte Förderungen sind auch mehr Künstler*innen von Eigeneinnahmen aus Veranstaltungen abhängig. Diese traf die Unmöglichkeit zu spielen besonders. Die Bundesförderungen konnten dabei allerdings eine wichtige Leerstelle füllen. Explizit zu nennen ist Mecklenburg-Vorpommern, wo die meisten Künstler*innen von

222 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2021b): Unterstützung für Selbstständige und Unternehmen. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/info-unternehmen-selbstaendige-1735010 [30.09.2021]

223 Ebd.

ihren Auftritten leben. Der Anteil der Akteur*innen, die in diesem Bundesland eine Förderung des Bundes erhalten haben, war mit 71 % entsprechend hoch (s. Abb. 33).

»Also dieses Jahr ist natürlich ein bisschen abgepuffert worden durch die Fördermittel, die über den Fonds Daku gekommen sind. Das heißt, aktuell sind fast alle am Arbeiten, machen neue Stücke oder machen Recherchen oder beschäftigen sich mit einem Austauschprojekt.«[224]

In der Anfangsphase der COVID-19-Pandemie gab es bei vielen Akteur*innen Verwirrung darüber, wie andere Förderungen auf die Soforthilfe anzurechnen wären. Das war kein genuines Kompatibilitätsproblem zwischen Bundes- und Landesebene, sondern zwischen verschiedenen Förderprogrammen an sich. Das föderale System hat hier aber zu weiterer Unsicherheit beigetragen, da die Länder die Fördermöglichkeiten unterschiedlich kommuniziert haben und eigene Programme aufgesetzt haben, die nicht genutzt werden konnten, wenn bereits Wirtschaftshilfen vom Bund erhalten wurden (s. Kap. 4.2).

Kein neues Problem, aber eines, das laut Landesverbänden noch immer besteht, sind die nicht immer miteinander kompatiblen Antragsfristen und Zu- bzw. Absagen von Förderprogrammen auf Bundes- und Landesebene.

> »Das ist ein Dauerproblem, mit den Einreichdaten und den Fördersystemen. Egal wie man es dreht, ist immer irgendetwas falsch.«[225]

Da es bei Bundesförderungen einen Kofinanzierungsanteil braucht, stellt das die Akteur*innen regelmäßig vor Herausforderungen. Das Problem taucht insbesondere dann auf, wenn Zusagen von kommunaler Ebene oder Landesseite erst nach Antragsfristen auf Bundesebene eingehen. Immerhin kam es vonseiten des *Fonds* schon in den vergangenen Jahren zu einer Erweiterung von Einreichfristen, sodass Beantragungen für einige Bundesländer erleichtert wurden, bei denen diese zuvor im Grunde unmöglich waren.

In Zeiten der Pandemie und veränderter Förderinstrumente hat sich dieses Problem allerdings als kaum relevant gezeigt. Einerseits liegt das daran, weil der Kofinanzierungsanteil im #TakeThat-Programm bei geringen 10 % lag und leichter auch durch andere Fördermittelgeber*innen oder andere Quellen aufzubringen war. Andererseits haben viele Länder ein Kofinanzierungsbudget für diese 10 % aufgestellt, das auf die Bedürfnisse des Bundesprogramms Rücksicht genommen hat (s. Kap. 4.2). Dieses System, die Förderungen von Bund und Ländern zu kombinieren, kann als besonders vorteilhaft für die Akteur*innen angesehen werden. Grundsätzlich ergibt sich jedoch die Frage, inwiefern ein so hoher Finanzierungsanteil des Bundes bei gleichzeitig so niedrigem Anteil der Länder oder Kommunen noch dem Subsidiaritätsprinzip gerecht wird. Die Frage um den Kulturföderalismus wird aufgrund der COVID-19-Programme noch einmal intensiviert und in Zukunft stärker diskutiert werden. Es gilt, genauer zu definieren, auf welche Art und Weise der Bund in Zukunft fördern kann und soll.

»Da denkt man: Gut, aber wenn ihr schon Bundesmittel drinnen habt, braucht ihr uns jetzt noch?«[226]

224 IP MV.

225 IP BW.

226 IP HH.

Nennenswert ist die besondere Situation von Berlin, da hier das Verhältnis Land und Bund im Hauptstadtkulturvertrag geregelt wird. Für größere Projektvorhaben neben den Anlaufstellen Senat und Bund ist damit auch der Hauptstadtkulturfonds ein interessantes spartenübergreifendes Förderangebot. Letztlich ist hier eine Kombination von Landes- und Bundesgeldern mit Mitteln des Hauptstadtkulturfonds möglich, da auf die Kompatibilität geachtet wird. Den Akteur*innen in Berlin steht damit eine zusätzliche wichtige Förderoption zur Verfügung. Zudem hilft der Kofinanzierungsfonds, indem der Antrag sechs Wochen vor einer Beantragung auf Bundesebene eingereicht werden kann, sodass eine Planungssicherheit besteht, ob die Deckung des Eigenanteils bei Zusage auf Bundesebene gelingt.[227]

Wenngleich die Bundesförderungen bewusst Einzelkünstler*innen, die sonst weniger im Antragssystem zu Hause waren, angesprochen haben, blieb es nicht aus, dass bestimmte Gruppen weniger an den Programmen partizipiert haben. So hat die Szene, die forscht, zeitgenössisch und produktionsorientiert arbeitet, immer noch stärker profitiert als Akteur*innen, die für kleinere Veranstaltungen durch den ländlichen Raum fahren. Hier haben sich Leerstellen von Bundesländern und Bund ergänzt – eine Kohärenz, die im nächsten Kapitel näher analysiert wird. In jedem Fall braucht es den Austausch zwischen den Förderebenen, ob Bund und Länder oder Bundesland und Kommunen, um die jeweils vorhandenen und oft unterschiedlich gelagerten Barrieren zu senken. Die bisher zum Teil äußerst schwierigen Bedingungen, z.B. von drei Ebenen Fördermittel erhalten zu müssen, um überhaupt Förderung bekommen zu können, müssen reformiert werden. Überjährigkeit von Fördermitteln auf Ebene von Kommunen oder Bundesländern und die Aufweichung der Regelung, Gelder innerhalb von zwei Monaten ausgeben zu müssen, wären hinsichtlich der Kompatibilität der Förderebenen ebenfalls wichtige Schritte.

8 Problemfelder und Zukunftsvisionen

In den Gesprächen mit den Landesverbänden und in der Befragung der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste kristallisieren sich einige zentrale Problemfelder heraus, die in diesem Kapitel zusammengefasst dargestellt und diskutiert werden. Ziel ist es, nicht nur die Probleme aufzuzeigen, die insbesondere in der Pandemiezeit augenscheinlich geworden sind, sondern davon ausgehend auch Lösungen zu entwickeln und Zukunftsvisionen zu formulieren. Im Zentrum stehen hierbei die Arbeitsweisen und -situationen der Akteur*innen, nicht die Förderinstrumente, die in den vorherigen Kapiteln ausreichend verhandelt wurden. Vielmehr soll an dieser Stelle aus den Erfahrungen der Zeit unmittelbar vor und während der COVID-19-Krise ein Lernprozess erwachsen, der letztlich wieder Konsequenzen auf die Förderstruktur haben kann und soll. Warum sind einige Bundesländer besser durch die Krise gekommen als andere? Die Antwort darauf kann auch Hinweise geben, wie das Feld resilienter gemacht werden könnte.

Im Mittelpunkt stand in den Diskussionen und Erhebungen erstens die Konsequenz der Arbeitsorientierung der Freien Darstellenden Künste. Akteur*innen, die eher ent-

227 IP BE.

wicklungsorientiert arbeiten, sind ganz anders durch die Pandemie gekommen als Akteur*innen, die bisher immer stark aufführungsorientiert gearbeitet haben. Zweitens stellte sich immer wieder die Frage nach der Nachhaltigkeit des Arbeitens und Förderns. Die Rolle von Vernetzung und Strukturbildung soll deshalb im Weiteren analysiert werden. Drittens wurde die finanzielle Absicherung ein relevantes Thema wie vielleicht nie zuvor. Die Krisenfestigkeit der Freien Darstellenden Künste hat sich als gering erwiesen, was nicht zuletzt auf die bisherige Fördersystematik, aber auch das Arbeitsverständnis zurückzuführen ist. Und viertens wurden die Freien Darstellenden Künste stark mit der Frage konfrontiert, wie sie zu digitalen Umsetzungen und Formen stehen. Das Thema Digitalität und Hybridität wurde virulent und wird auch in Zukunft an Relevanz kaum verlieren.

8.1 Entwicklungsorientiertes vs. aufführungsorientiertes Arbeiten

Die Soloselbstständigen können klar als **Leidtragende der Pandemiemaßnahmen** bezeichnet werden. Die Künstler*innen, die weniger auf einen Entwicklungsprozess fokussiert, sondern auf das Spielen selbst und sich bisher vornehmlich über die Einnahmen ihrer Vorstellungen finanziert haben, waren vor allem von den Einschränkungen betroffen. Ein Grund hierfür ist, dass gerade diese Akteur*innen bislang nicht Teil des Fördersystems waren und wenig bis keine Erfahrung mit Antragstellungen hatten.

»Die gesamte Szene ist natürlich daran gewöhnt, immer in Förderstrukturen zu denken. […] Das ist aber letztendlich ein Bumerang.«[228]

Die Gesamtheit der Förderinstrumente und die Gesamtheit der Arbeitsweisen der Freien Darstellenden Künste sind also nicht kongruent. Diese Erkenntnis wurde wohl noch nie so deutlich wie in der Pandemiezeit. Dementsprechend hatten die Interessenvertretungen die Herausforderung, diese Akteur*innen, deren Arbeitsweisen eben nicht oder nur wenig von öffentlichen Fördersystemen berücksichtigt waren, mitzudenken und vielleicht sogar in den Fokus zu rücken. Denn die beiden Orientierungen in den Arbeitsweisen verlangen **unterschiedliche Formen der Unterstützung** in Krisenzeiten. Die Akteur*innen, die normalerweise eher verkaufen und spielen, benötigten vor allem einen einfach zu erhaltenden Ausgleich von Einnahmeausfällen. Das war mit den Soforthilfen des Bundes oft problematisch, wenn Lebensunterhalt nicht als Betriebsausgaben anerkannt wurde. Die Lösung, wie in Baden-Württemberg umgesetzt, einen fiktiven Unternehmer*innenlohn für Soloselbstständige einzuführen, war dabei sehr hilfreich, wurde allerdings kaum in anderen Bundesländern umgesetzt. Für die Akteur*innen, die für gewöhnlich mehr entwickeln und produzieren, waren Stipendien, ohne den Zwang, permanent neue Ideen zu entwickeln, die passende Lösung. Produktionsförderung war in dieser Phase nicht nur von Vorteil, da es Ende 2020 aufgrund der viel umfänglicheren Förderprogramme zu einer verstärkten Entwicklung von Produktionen kam, die dann aufgrund des neuerlichen Lockdowns Ende 2020 nicht gezeigt werden konnten.

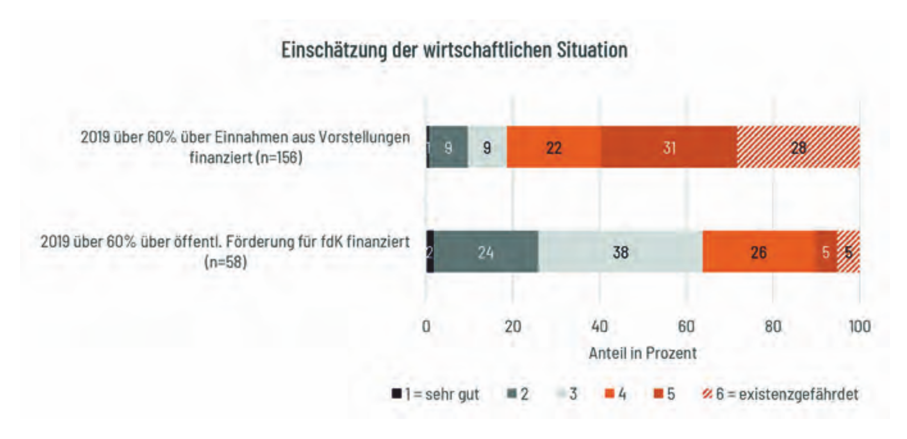
228 IP NW.

»Das geht sichtlich auseinander. Es gibt die, die dann mit dem Schwung mitgehen und #TakeThat und Förderung bekommen, aber auch die, die da rausfallen. Da gibt es schon Rückmeldungen, die teilweise wirklich hart sind.«[229]

Dass die Hilfsprogramme eher für die zweite Gruppe funktioniert haben, zeigt die große **Differenz der aktuellen wirtschaftlichen Situation** unter den Akteur*innen zum Zeitpunkt der Befragung im Frühjahr 2021. Wenn die unterschiedlichen Einschätzungen nach Einkommensarten miteinander verglichen werden, zeigt sich, dass, je höher die Finanzierung 2019 über Vorstellungen und je weniger über öffentliche Förderungen stattgefunden hat, die aktuelle Situation als umso schlechter eingeschätzt wurde (s. Abb. 36).



Abbildung 36: Wie schätzen Sie Ihre wirtschaftliche Situation aktuell ein? (nach Finanzierungsschwerpunkten)



Von denen, die angeben, sich 2019 noch zu über 60 % aus Vorstellungseinnahmen finanziert zu haben, schätzen 81 % ein, sich in einer eher schlechten bis existenzgefährdeten Situation zu befinden. Von denen, die sich 2019 noch zu über 60 % aus öffentlichen Förderungen finanziert haben, teilen nur 36 % diese negative Einschätzung. Unabhängig davon, wie die Finanzierungsweise während der Pandemie aussieht, zeigt das, welche **Gruppen besonders von den Einschränkungen betroffen** waren. Zudem lässt es vermuten, dass es denjenigen, die es gewohnt waren, um öffentliche Förderungen anzusuchen, auch 2020 und 2021 leichter fiel, erfolgreiche Anträge zu schreiben. Nicht umsonst berichten einige Landesverbände, dass es in der Krisenzeit eine größere Nachfrage nach Workshops für Antragstellungen und Förderprogramme gab.

»Wir sind gerade überrannt, alle Workshops sind innerhalb von drei Tagen weg.«[230]

Das wirtschaftliche Problem von Einzelkünstler*innen ist eng verknüpft mit der **Strukturschwäche im ländlichen Raum**. Die öffentlichen Gelder gehen verstärkt in die urba-

229 IP BY.

230 IP BE.

nen Zentren, während die kulturelle Grundversorgung am Land mehrheitlich über Akteur*innen geschieht, die sich mittels Veranstaltungseinnahmen finanzieren. Der ländliche Raum muss in der Diskussion von Fördersystemen deshalb auch in diesem Sinne mitgedacht werden.

Die Akteur*innen selbst äußern sich in der Befragung dahingehend deutlich, dass Stipendienprogramme ohne Ergebniserwartung – das wünschen sich 82 % – und Förderungen ohne Premierenzwang, sondern eher Förderung von Produktionszeiträumen (81 %) auch **zukünftig stärker umgesetzt** werden sollten. Lockerer ausgelegte bzw. offener aufgesetzte Förderrichtlinien erhoffen sich knapp drei Viertel der Befragten und zwei Drittel würden es gerne sehen, dass die neuen Förderprogramme auf Bundesebene weitergeführt würden. Förderungen im digitalen Bereich wünschen sich immerhin noch 41 % der befragten Akteur*innen (s. Abb. 37).

Abbildung 37: Was sollte an neuen Förderentwicklungen aus dem letzten Jahr in die Zukunft mitgenommen werden? (Mehrfachauswahl) (n = 465)



> »Da hoffe ich, dass wir vieles von dem, was jetzt möglich war, was nie möglich war, Jahrzehnte lang nicht möglich war, jetzt mit rausnehmen aus der Krise.«[231]

Wenn **Stipendienprogramme** zu einem vornehmlichen Förderinstrument werden sollen, so wie sie es in der Pandemiezeit waren, dann müssten sie einerseits so ausgerichtet sein, dass sie auch einen Nutzen bringen. In einzelnen Bundesländern mussten Einkommensteuern auf Stipendien gezahlt werden und auch die Verpflichtung, in der KSK versichert zu sein, hat die Nützlichkeit eingeschränkt.

»Das sind alles so diese Kleinigkeiten, so kleine Hürden, die dann aber dazu führen, dass entweder nicht genug darauf zugegriffen wird oder dass die Rahmenbedingungen so katastrophal sind, dass sie lieber die Finger davon lassen.«[232]

231 IP HH.

232 IP ST.

Zudem sollte im Fördersystem insgesamt ein wie auch immer geartetes Publikum bzw. Teilnehmende am künstlerischen Prozess mitbedacht werden, da sonst der Aufführungscharakter der Freien Darstellenden Künste nicht zum Tragen kommt. Tendenziell haben die Stipendienprogramme eine Distanz zum Publikum erzeugt, die aber zumindest teilweise auch den Lockdowns geschuldet sein dürfte. Wenn aber eine Einbindung von Publikum Bedingung sein soll, dann muss die Art und Weise, wie das geschehen soll, ob über Werkschauen, partizipative Recherchen o.Ä., frei bleiben. In jedem Fall wäre zu diskutieren, wie der Einbezug gesellschaftlicher Gruppen gelingen kann, ohne den die Freien Darstellenden Künste ihren elementaren Aufführungscharakter verlieren würden. Es braucht dafür Schnittstellen von Recherche-, Stipendien- und Residenzprogrammen mit anderen Förderinstrumenten.

Nicht zu vergessen sind in diesem Sinne die **aufführungsorientierten Förderformate**, die immer noch einen geringen Anteil ausmachen, wenn es solche Instrumente in den Bundesländern überhaupt gibt. Mehrheitlich ist das nicht der Fall. Eine flächendeckende Einführung wäre eine Möglichkeit, auch die Akteur*innen zu unterstützen, die sich vor allem mittels Eigeneinnahmen finanzieren, insbesondere Solokünstler*innen und Kollektive ohne Spielstätte.

8.2 Nachhaltigkeit, Netzwerke und Strukturen

Strukturbildung und die Förderung von Nachhaltigkeit sind für die Entwicklung einer Resilienz gegenüber Krisensituationen elementar. In den Freien Darstellenden Künsten ging der Großteil der finanziellen Anstrengungen bislang in Projektförderungen, die weder zu dem einen noch dem anderen beitragen. Das hat sich in der Pandemiezeit als ein problematischer Faktor erwiesen. Im Gegenzug zeigt sich an einigen positiven Beispielen, was z.B. nachhaltigere Fördermodelle bewirken können. Beispielsweise wurde in Frankfurt a.M. von den Folgen berichtet, die die Einführung des **mehrjährigen Förderinstruments** bewirkt hat. Professionalität hat sich demnach verbreitet, der Mut zum Experimentieren ist größer geworden, einzelne Orte haben an Profil gewonnen und mehr Arbeiten im öffentlichen Raum an »Nicht-Theater-Orten« sind entstanden. Es hat sich zudem gezeigt, dass – zumindest in der Vorpandemiezeit – das Publikum durch mehrere bespielte Orte eher größer wurde.[233]

»Es gibt ein Potenzial an wander- und experimentierbereiten Menschen.«[234]

Mehrjährige Förderformate sind also ein Element eines nachhaltigeren Fördersystems, Strukturfördermaßnahmen ein anderes. Die **Netzwerkförderung** #TakeNote des *Fonds* kann als ein solches strukturbildendes Angebot bezeichnet werden. Die daraus entstandene bundesländerübergreifende Zusammenarbeit, z.B. zwischen Mecklenburg-Vorpommern und dem Saarland oder zwischen Brandenburg, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, wurde von den Beteiligten als sehr positiv wahrgenommen. Es ist auch ein Weg, strukturell und finanziell benachteiligte Bundesländer zu unterstützen und zu

233 IP HE.
234 Ebd.

stärken. Für die Gesamtentwicklung der Freien Darstellenden Künste in Deutschland ist eine so gedachte solidarische Kooperation ein wichtiger Faktor.

> »Das finde ich einen richtig guten Impuls, der über diese Förderstruktur gesetzt worden ist.«[235]

Der Ausbau von Netzwerken und Kooperationen zwischen der Szene innerhalb eines Bundeslandes oder mit angrenzenden Bundesländern unterstützt insbesondere auch ländliche Räume. Sie sind auf den Austausch angewiesen, wenn die Szenen vor Ort klein oder kaum vorhanden sind. An besondere Orte gebundene Residenzprogramme sind eine Möglichkeit, hier regelmäßig künstlerische Arbeit zu verankern, wie das Beispiel Schloss Beeskow zeigt.

Ein weiterer Faktor für Nachhaltigkeit einer ganzen Szene ist die Sicherung von Nachwuchs. Bundesländer, die weniger ausgebaute bzw. budgetär geringer ausgestattete Fördersysteme vorhalten, weisen höhere Durchschnittsalter der Akteur*innen auf und haben Schwierigkeiten, junge Akteur*innen und freie Gruppen lokal anzusiedeln. Das merken einige Landesverbände, insbesondere in Schleswig-Holstein, Sachsen-Anhalt und Mecklenburg-Vorpommern, an. Hier kann neben dem Ausbau der Förderstrukturen auch die Etablierung von Ausbildungsstätten die Betätigung für jüngere Akteur*innen interessant machen.[236]

Der **Schulterschluss mit anderen Verbänden der Freien Szene** gelang in manchen Ländern sehr gut, wie beispielsweise in Bremen. Das hat dort auch maßgeblich dazu beigetragen, dass Maßnahmen gesetzt wurden, die es den Akteur*innen ermöglicht haben, gut durch die Krise zu kommen.[237] Manche Landesverbände der Freien Darstellenden Künste hätten sich da mehr Entwicklung gewünscht, so z.B. in Hamburg.[238] Diese Vernetzung auf Landesebene, aber auch zwischen verschiedenen Sparten, ist ein wichtiges Instrument zur politischen Arbeit, wie auch das Beispiel Berlin zeigt. Ein stärker aufeinander abgestimmtes Vorgehen und gemeinsame Lobbyarbeit erhöhten das Gewicht in der Kommunikation mit Verwaltung und Politik. In Bremen hat das zu einem stärkeren Austausch zwischen den Verbänden, der Kulturverwaltung und -politik geführt.[239]

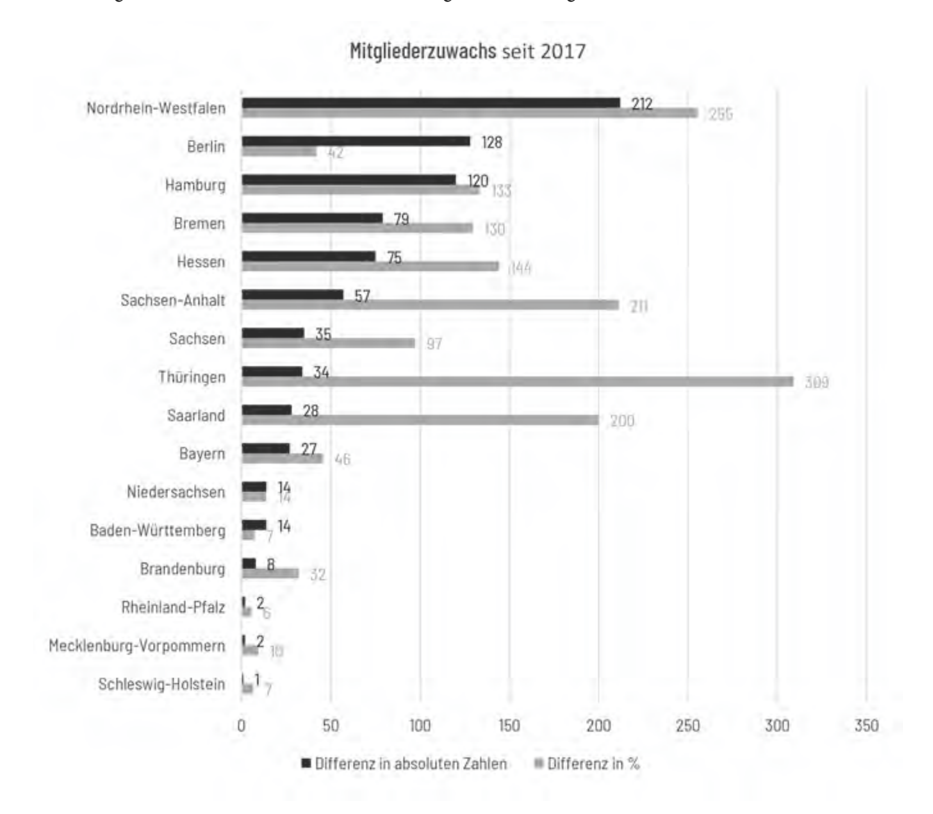
> »Das ist ein erheblicher Beitrag, weil wir an gewissen Stellen punkten und […] – nicht Druck aufbauen – aber intervenieren können.«[240]

Die Krisenzeit hat aber nicht nur die Verbände untereinander und im Gespräch mit der Administration gestärkt, sondern auch intern für Wachstum gesorgt. Die Bedeutung von Lobbyarbeit wurde deutlich und lokale Interessenvertretungen haben sich gegründet, z.B. die IG Freie Kultur Magdeburg (IP ST). Bemerkenswert sind zuweilen die **Zuläufe an neuen Mitgliedern**, die Landesverbände zwischen 2017 und 2021 verzeichnet haben. In Nordrhein-Westfalen sind es mit 212 neuen Mitgliedern mit Abstand am meisten,

235 P TH.
236 IP MV; IP SH; IP ST
237 IP BN.
238 IP HH.
239 IP BN.
240 Ebd.

gefolgt von Berlin mit 128 und Hamburg mit 120. Prozentual gesehen war der Zuwachs in Thüringen mit einer Verdreifachung am höchsten, aber auch in Nordrhein-Westfalen (255 %), in Sachsen-Anhalt (211 %) und im Saarland mit einer Verdopplung (s. Abb. 38).

Abbildung 38: Anzahl der Landesverbandsmitglieder im Vergleich der Jahre 2017 und 2021[241]



In der Befragung der Akteur*innen in den Bundesländern bestätigt sich der **Bedarf an Vernetzung und Austausch** zwischen den Akteur*innen regional, überregional und international. 47 % der Befragten geben an, dass ihnen künstlerischer Austausch überregional innerhalb Deutschlands fehlt oder sehr fehlt (1 und 2 auf einer Skala von 1 = sehr bis 6 = gar nicht). 44 % sagen das in Bezug auf künstlerischen Austausch international und 42 % hinsichtlich des künstlerischen Austauschs regional. Nur der Bedarf an Unterstützung bei Antragstellungen kommt auf einen ähnlich hohen Wert mit 46 %. Rechnet man außerdem die Befragten hinzu, die auf der Skala 3 ausgewählt haben, so kommen alle drei Werte auf über 60 % (s. Abb. 39).

241 Weigl/EDUCULT (2018); Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021).

Abbildung 39: Wie sehr fehlen Ihnen die folgenden Aspekte zu Austausch/Beratung für Ihre zukünftige Arbeit?



8.3 Finanzielle Absicherung

Die **Bedarfe in Bezug auf Strukturen** weisen auf eine weitere Baustelle im Bereich der Freien Darstellenden Künste: die finanzielle Absicherung. Mehr als drei Viertel der befragten Akteur*innen geben an, dass ihnen eine ausreichende finanzielle Grundlage für Projekte oder Produktionen fehlt oder sehr fehlt (1 und 2 auf einer Skala von 1 = sehr bis 6 = gar nicht). Ebenso viele wünschen sich eine bessere soziale Absicherung im Falle von Krankheit und in Bezug auf Rente. 73 % der Befragten bezeichnen eine bessere finanzielle Absicherung für die private Lebensführung als fehlend. Lediglich Gastspielmöglichkeiten werden als ähnlich entwicklungswürdig benannt (74 %) (s. Abb. 40). Dass nur 14 % eine räumliche Sanierung als notwendig deklarieren, lässt sich unter anderem so erklären, dass dies vor allem für Spielstätten von Bedeutung ist und sich im Verhältnis weitaus weniger Spielstättenvertreter*innen an der Befragung beteiligt haben.

Abbildung 40: Wie sehr fehlen Ihnen die folgenden Aspekte zu fehlenden Strukturen für Ihre zukünftige Arbeit?



Die finanzielle Absicherung ist ein Thema, das nicht erst in Zeiten der Pandemie zu einem wichtigen Thema wurde. Zuletzt wurden aber die diesbezüglichen Schwachstellen des freien Kultursektors und die **Abhängigkeit der Freien Szene von der Kulturverwaltung** und -politik besonders deutlich. Aus den kommunalen Beispielen und einigen Bundesländern wissen wir: Die unbürokratische, unterstützende Haltung der Kulturverwaltungen hat viel abfedern können. Die flexible Auslegung von Richtlinien und Vorgaben war entscheidend dafür, dass Hilfe geleistet werden konnte. Es stellt sich die Frage, ob nicht grundsätzlich ein solches Vorgehen denkbar wäre – unabhängig vom »good will« einzelner Personen der Administration oder der Kulturpolitik, sondern festgelegt in angepassten Förderrichtlinien. Dabei kommt es darauf an, nicht denselben Fehler zu begehen, der in der Krise vielerorts gemacht wurde. Viele Sonderprogramme wollten zugleich soziale Absicherung und Kunstförderung in einem sein. Dabei gälte es zwischen der notwendigen sozialen Absicherung und der Förderung künstlerischen Handelns zu differenzieren (s. Kap. 8.1).

»Ich sehe das Drama […] darin, dass dieser Staat soziale Sicherung und Kunstförderung durcheinander gebracht und das Ganze mit einem Wirtschaftskonjunkturprogramm vermischt hat.«[242]

Zudem ist die Basis funktionierender Hilfsprogramme die Kenntnis über die Akteursgruppen und folglich die **Inklusion aller Zielgruppen**, die davon profitieren sollen. In Pandemiezeiten wurden Förderbudgets oft nicht ausgenutzt, weil nicht alle Akteursgruppen, für die das Programm passend wäre, als zuwendungswürdig definiert wurden. Zum Beispiel konnten im Thüringer Sondervermögen für freie Theater und Soziokultur keine Privattheater beantragen, obwohl das wichtig für diese Gruppe gewesen wäre. Das zur Verfügung stehende Budget wurde im gleichen Zug aber nicht ausgenutzt, hätte diese Gruppe also leicht inkludieren können.[243] Gerade auch, wenn es um die soziale Absicherung geht, muss auf Inklusion geachtet werden. Ein entsprechendes Modell muss sowohl für produktions- als auch für aufführungsorientierte Akteur*innen funktionieren und dabei eine weitere Gruppe miteinschließen, deren Prekarität in der Krise besonders deutlich wurde. Es handelt sich um die in der Studie zwar weitgehend mitgemeinte, aber bislang nicht explizit benannte Berufsgruppe technisches und kunsthandwerkliches Personal, das oft auch selbstständig ist.

»Das Drama ist eher im Außenbereich der Zuliefernden.«[244]

Zuliefernde Arbeitskräfte, die bisher für Vorstellungen über Honorare oder Werkverträge eingebunden wurden, also Bühnentechniker*innen, Licht- und Tontechniker*innen etc., aber auch Kulturvermittler*innen u.Ä., waren von der Krise am stärksten betroffen, denn große Teile waren ohne Engagement und ohne Lobby. Ein spezielles Förderprogramm für sie gab es nicht und nur wenige Bundesländer haben sie in bestehende Maßnahmen inkludiert. Ausnahme war hier z.B. die zweite Runde der *Denkzeit*-Stipendien in Sachsen.

Die Herausforderung in der sozialen und finanziellen Absicherung ist die fehlende Einkommenskontinuität, die durch die Arbeitsweisen in den Freien Darstellenden Künsten zustande kommt. Hätte es hier bereits ein funktionierendes Instrument gegeben, wäre die Pandemie leichter zu überstehen gewesen. Es gehört zum freien künstlerischen Schaffen, dass es Phasen gibt, in denen kein Einkommen generiert wird. Diese Besonderheit einer Einkommensdiskontinuität muss sich in den Fördersystemen widerspiegeln, sodass nicht nur der Weg in die kurzzeitige Arbeitslosigkeit bleibt, der wiederum andere Schwierigkeiten wie ein Ausscheiden aus der KSK mit sich bringen kann. Hier verbindet sich die Frage nach der finanziellen Absicherung aufs Engste mit dem Wandel von einer produktionsorientierten hin zu einer arbeitsorientierten Fördermentalität. Eine Lösung wäre, dass der Staat in Zwischenphasen, in denen keine Anstellung oder Honorarzahlung stattfindet, die Einkommenszahlung übernimmt.[245] Eine andere

242 IP BE.

243 IP TH.

244 IP BE.

245 IG Kultur Österreich (2005): Intermittents du spectacle. Zur sozialen Absicherung nicht nur der Kulturarbeit. URL: https://www.igkultur.at/artikel/intermittents-du-spectacle-zur-sozialen-absicherung-nicht-nur-der-kulturarbeit [30.09.2021].

Lösung könnte sein, eine Grundförderung, die die einzelne Person berücksichtigt und die Arbeit dieser Person finanziert, zu ermöglichen. Darauf aufbauend könnten dann mit Produktions-, Aufführungs-, Kooperationsförderungen etc. ergänzend Gelder für die künstlerische Arbeit beantragt werden, die so weitgehend ohne die Abdeckung von Personalkosten auskommen würden.[246]

Für die Zeit nach der hochproduktiven Phase im Leben von Künstler*innen zeigt sich eine mindestens ebenso große Prekarität. Als Altersabsicherung mussten viele Akteur*innen im Laufe des Lebens Erspartes zurücklegen, denn in die staatliche Rentenversicherung haben viele nicht einzahlen können. Wie die Befragung gezeigt hat, haben nun 46 % der Akteur*innen zumindest teilweise ihr Erspartes zur Finanzierung der momentanen Lebensumstände in der Krise genutzt. Ein Drittel der Befragten ist über 55 Jahre alt und von denen sind es sogar 51 %, die sich seit März 2020 zumindest teilweise über das Ersparte finanziert haben. Hier wurde offensichtlich ein Teil der Altersabsicherung genutzt und auf diese Akteur*innen kommt wohl später, wenn die Rücklagen gebraucht werden würden, eine schwierige Zeit zu. Diese Sorge wurde in vielen Gesprächen mit den Landesverbänden deutlich. Konzepte zur gelingenden Altersabsicherung für die Akteur*innen, die schon bald ins Rentenalter kommen, fehlen.

> »Wo auch ältere Künstler*innen finanziert werden, die vielleicht nicht mehr so produktiv oder innovativ sind, aber trotzdem Relevanz produzieren.«[247]

Eine Lösung für diejenigen, die momentan noch jünger sind, ist es, die Bezahlung für die Arbeit selbst zu erhöhen, sodass ein größerer Anteil als Altersabsicherung dienen kann. Das bedeutet vor allem die Etablierung und Einhaltung von **Honoraruntergrenzen** und einer fairen Bezahlung. Um diese zu gewährleisten, haben wenige Bundesländer wie Berlin und Hamburg Budgeterhöhungen umgesetzt. Beispielsweise in Sachsen-Anhalt werden Honoraruntergrenzen seit Kurzem explizit eingefordert und realisiert (s. Kap. 4.1). Die Frage sollte dabei nicht sein, ob weniger Akteur*innen gefördert werden müssten, um zumindest einigen ein gutes Auskommen zu sichern und Honoraruntergrenzen einzuhalten. Vielmehr wäre ein erster Lösungsschritt, dass alle etwas weniger arbeiten, also für denselben Förderbetrag weniger Leistung anbieten, dafür aber mit fairer Bezahlung. Das verändert erst einmal nicht die wirtschaftliche Situation der Akteur*innen, erlaubt aber, mehr Zeit zu haben für Ideenentwicklung, andere Arbeitsweisen und vor allem das Gefühl, für das, was getan wird, entsprechende finanzielle Wertschätzung zu erfahren. Sukzessive Aufwüchse bei Förderbudgets müssen dann geschehen, um die Produktions- und Arbeitsdichte zu erhöhen. Gerade in der Situation Ende des Jahres 2021 und Anfang 2022 geht es vor allem auch darum, Publikum (zurück) zu gewinnen, nicht unbedingt möglichst viel bzw. im Ausmaß der vorpandemischen Zeit aufzuführen.

> »Lieber vernünftig fördern und dafür eine Szene nicht so absolut explodieren lassen mit Leuten, die nicht leben und nicht sterben können.«[248]

---

246 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): 112.

247 IP HH.

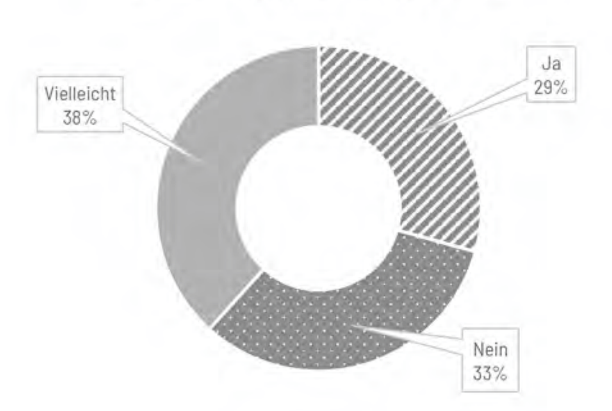
248 IP NW.

Finanzielle Absicherung kann durch die Berücksichtigung der hier genannten Einzelfaktoren sichergestellt werden. Es gibt darüber hinaus einen globaleren Faktor, der vielleicht banal erscheinen mag, aber zur Sicherstellung des Lebensunterhaltes und eines wirtschaftlich erfolgreichen künstlerischen Handelns grundlegend ist: In den Bundesländern, in denen die Freien Darstellenden Künste auf ein insgesamt gut dotiertes und sinnvoll ausgestaltetes Fördersystem treffen, kann auch eine größere Anzahl an Akteur*innen im Bereich der Freien Darstellenden Künste so arbeiten, dass damit ein ausreichendes Auskommen möglich ist. Wenn also eine den Freien Darstellenden Künsten insgesamt **positiv eingestellte Atmosphäre** herrscht, kann nicht nur künstlerisch mehr passieren, auch die wirtschaftliche Situation ist eine bessere. Nicht zuletzt können so auch wieder mehr andere Gelder vor allem vom Bund und von Stiftungen akquiriert werden und in die Region fließen. Eine gute Fördersituation für die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste zu schaffen, kreiert also auch Mehrwerte für das Bundesland. Das wäre ein Argument für Landeskulturverwaltungen, hier aktiver zu werden.

8.4 Zwischen digital und analog

Zuletzt soll der Bereich näher analysiert werden, der von den Freien Darstellenden Künsten ambivalent gesehen wird: die Digitalisierung der Künste. Diese **Ambivalenz** drückt sich auch bei den befragten Akteur*innen aus, von denen 29 % sagen, dass sie auch in Zukunft planen, digital oder hybrid zu arbeiten. Etwas mehr, nämlich 33 %, verneinen das. Der größte Anteil mit 38 % ist noch unschlüssig (s. Abb. 41).

Abbildung 41: Planen Sie in Zukunft (auch nach der Pandemiesituation) digital oder hybrid zu arbeiten? (n = 447)

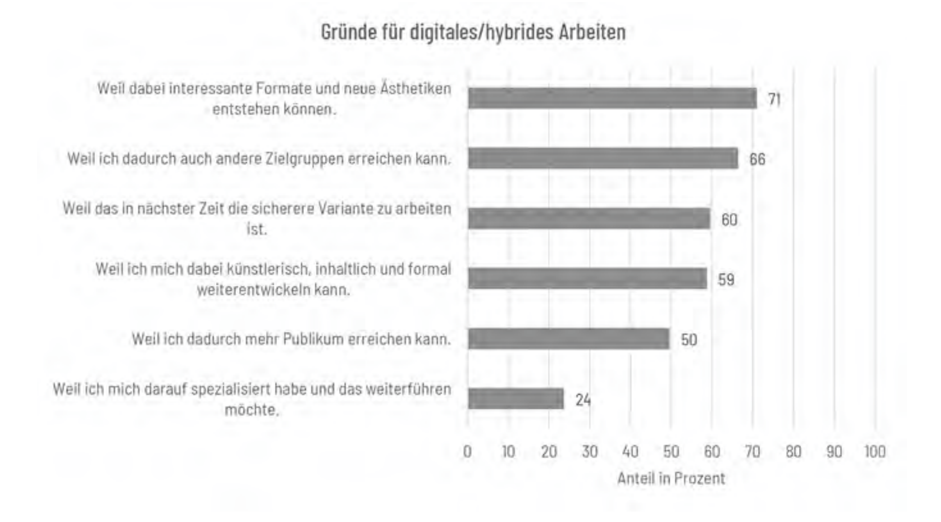


Allerdings lässt sich nicht pauschal von »der **Digitalisierung**« sprechen. Es muss zwischen digitalem Streaming von analogen Produktionen, der Nutzung von Videokonferenztools für Austausch- und Weiterbildungsformate und der ästhetischen Verbindung von Digitalität und performativer Kunst unterschieden werden. Ersteres wird oft nur als notwendiges Instrument in Lockdownzeiten gesehen, kann aber auch zu einer neuen Reichweite und neuen Zielgruppen über das sonst lokale Publikum hinaus verhelfen. Zweiteres wurde durchaus als nützlich eingeschätzt. So konnte einfacher als sonst mit internationalen Partner*innen Kontakt aufgenommen und mit Gruppen aus aller Welt kooperiert werden. Der dritte Bereich betrifft nur eine Minderheit der Akteur*innen, die sich gezielt ästhetischer Weiterentwicklung gewidmet haben. Auch der Auftrieb, den der Gaming-Bereich erhalten hat, kann in diesem Zusammenhang gesehen werden.[249]

»Es gibt bedingt einen ästhetischen Gewinn durch Corona.«[250]

Das **Interesse** am digitalen bzw. hybriden Arbeiten ist auf die folgenden Gründe zurückzuführen: Die Akteur*innen der Befragung, die angegeben haben, auch zukünftig digital/hybrid arbeiten zu wollen, tun das vor allem (zu 71 %), weil sich aus ihrer Sicht dabei interessante Formen und Ästhetiken entwickeln können. Dass andere Zielgruppen erreicht werden können, ist für zwei Drittel ein wichtiger Grund. Im Frühjahr 2021 sahen es immerhin 60 % als sicherere Variante zu arbeiten an. Fast genauso viele (59 %) geben an, sich dabei künstlerisch, inhaltlich und formal weiterentwickeln zu können. Die Hälfte derer, die zukünftig digital/hybrid arbeiten wollen, tun das, weil sie dadurch mehr Publikum erreichen können. Nur 24 % von ihnen – das sind knapp 7 % aller Befragten – sagen, dass sie sich darauf spezialisiert haben und es weiterführen möchten (s. Abb. 42).

Abbildung 42: Weshalb möchten Sie digital oder hybrid arbeiten? (Mehrfachauswahl) (n = 131)

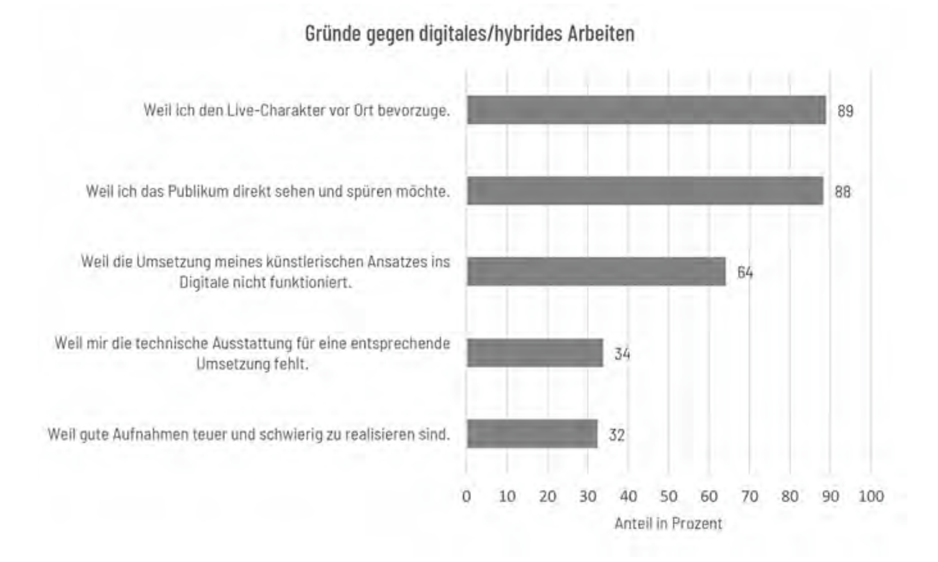


249 IP NW.
250 Ebd.

»Wir wollen das Digitale nicht als Schwerpunkt. Wir wollen das Analoge.«[251]

Die wichtigsten **Gründe gegen** ein zukünftiges Arbeiten im digitalen und/oder hybriden Raum sind insbesondere, dass der Live-Charakter vor Ort bevorzugt wird und das Publikum direkt gesehen und gespürt werden will. Das sagen 89 % bzw. 88 % derer, die zukünftig nicht (mehr) digital/hybrid arbeiten wollen. Für 64 % funktioniert die Umsetzung des eigenen künstlerischen Ansatzes ins Digitale nicht. Weniger von Relevanz sind die Gründe wie fehlende technische Ausstattung (34 %) oder teure und schwierig zu realisierende Aufnahmen (32 %) (s. Abb. 43).

Abbildung 43: Weshalb möchten Sie nicht digital oder hybrid arbeiten? (Mehrfachauswahl) (n = 145)



Auch wenn sich nur 7 % der Akteur*innen auf das digitale Arbeiten spezialisiert haben, Digitalisierung als künstlerische Praxis ist seit der Pandemie nicht mehr nur eine Randnotiz. Das zeigt auch eine vierte Ebene, die im Kontext der Digitalisierung aufgetreten ist. Neben der künstlerisch-ästhetischen Entwicklung, den Vernetzungsaspekten und der Publikumserreichung gab es vereinzelt in ganz Deutschland Fälle von **Strukturbildung in Form von digitalen Plattformen**. Als Beispiele wären das Lichthoftheater Hamburg, das Pathos Theater München oder das virtuelle Produktionshaus des Netzwerks Freie Szene Saar zu nennen. Institutionen bzw. ein Netzwerk haben hier die kuratorische Rolle im digitalen Raum übernommen. Damit wurde Einzelkünstler*innen und freien Gruppen die Möglichkeit gegeben, zu performen und ein weiteres Publikum zu erreichen.[252]

251 IP BW.

252 IP BY; IP HH; IP SL.

Wie die Befragung und die Rückmeldungen aus den Bundesländern zeigen, zieht die Mehrheit der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste die Arbeit im analogen Raum vor. Wie der Herbst 2021 zeigt, ergibt sich dabei in einer späteren Pandemiephase allerdings eine neue Herausforderung: Das Publikum kommt nicht in dem Umfang wieder in die Spielstätten und zu den Veranstaltungen, wie das vor der Pandemie der Fall gewesen ist. Die Erfahrungen sind hier sehr unterschiedlich, aber viele berichten von **geringeren Besucher*innenzahlen**.

Zuletzt stellt sich also die Frage nach der **Rolle des Theaters in der Gesellschaft**. Dazu braucht es auch eine Förderung von neuen künstlerischen Formaten zwischen Digitalität und performativen Künsten. Es geht dabei am wenigsten um eine Unterstützung von Streamingangeboten, also die einfache Übersetzung des Analogen ins Digitale, als vielmehr um die Weiterentwicklung ästhetischer Ansätze, die letztlich in ein eigenes künstlerisches Genre münden. Ein Ausspielen von Kunst- und Digitalförderung gegeneinander und der Verweis auf die jeweils andere Seite ist in diesem Kontext unbedingt zu vermeiden – ein klassisches Problem von allen Arbeitsweisen und Kunstformen, die sich zwischen den Sparten, Genres und Politikbereichen bewegen. Ob Theater analog oder digital sein muss, ist nicht die Frage. Es gilt, mit dem künstlerischen Schaffen Relevanz zu generieren und passende Formate der Ansprache zu finden. Entscheidend ist dann, ob dabei ein sozialer Raum entstehen kann. Die Digitalität von Theater steht nicht unbedingt seiner Sozialität entgegen.

9 Optionen für eine zukünftige Förderpraxis

Die Arbeitsweisen der Freien Darstellenden Künste sind im Wandel – nicht erst seit der COVID-19-Pandemie. Die Fördersysteme in der Bundesrepublik Deutschland sind tendenziell träger in ihrer Entwicklung als die Künste selbst. Größere und kleinere Veränderungen, die stärker danach gefragt haben, was für eine gelingende Arbeit notwendig ist, hat es insbesondere in den Jahren vor der Pandemie in vielen Bundesländern dann doch gegeben. In der Krise hat sich stark gezeigt, wie agil und auf die Bedarfe der Freien Szene angepasst die Kulturverwaltungen reagieren konnten. Diese Zeit hat nicht nur die Freien Darstellenden Künste verändert, auch die Verwaltungen selbst sind großen Lernprozessen unterworfen gewesen, die Auswirkungen auf die zukünftige Entwicklung haben können und sollten.

Es braucht ein Fördersystem, das die ständige Veränderung, Hybridisierung und Weiterentwicklung von Arbeitsformen der Freien Darstellenden Künste berücksichtigt. **Mehrjährige Förderungen ohne vorgegebene Arbeitsweisen und ergebnisoffene Stipendien** sind ein wichtiger Schritt in diese Richtung. Aus einigen Bundesländern ist zu vernehmen, dass diese Instrumente etabliert bzw. fortgeführt werden sollen. Es braucht ein Fördersystem, das die drängenden Herausforderungen unserer Zeit miteinrechnet, also nicht klimaschädliches Reisen fördert, sondern **transnationales Denken und Arbeiten**. Dazu ist sowohl digitale Expertise als auch analoge Mobilität notwendig.

Eine Erkenntnis aus der Studie ist, dass es sowohl **Rechercheunterstützung als auch Spielförderung** braucht. Eine weitere besagt, dass **Breite und Exzellenz** nicht gegenein-

ander auszuspielen sind, sondern beides seine Berechtigung hat und dafür angepasste Formate notwendig sind.

Künstlerisches Arbeiten braucht **Planungssicherheit und finanzielle Absicherung**. Dazu ist eine Reform der KSK unabdingbar. Zuverdienstgrenzen wären weiter anzuheben, eine Grundförderung für Einzelkünstler*innen anzudenken. Darauf aufbauend gilt es, Künstler*innen-, Projekt- und Strukturförderung miteinander zu verzahnen.

Nachwuchsförderung ist ein Thema, das in bestimmten Regionen, insbesondere in ländlichen Räumen auf die Tagesordnung kommen muss – nicht nur, um Überalterung entgegenzutreten, sondern auch, um eine Basis für Strukturbildung in diesen Räumen zu schaffen. Mentor*innenprogramme können hierbei ein wichtiger Unterstützungsfaktor sein.

Zur **Stärkung ländlicher Räume** gilt es, auch semiprofessionelle Strukturen miteinzubeziehen. Das ist eine Aufgabe für die Förderpraxis. Insbesondere dezentrale Kulturorte können multiflexibel gedacht werden. Die Nutzung des öffentlichen Raumes, wie es in der Pandemie vielerorts, vor allem in östlichen Flächenländern, verstärkt geschehen ist, muss als wichtiges Arbeitsfeld anerkannt werden. Von Verwaltungsseite wäre hier vor allem hilfreich, Genehmigungsprozesse zu erleichtern, die das Spielen im öffentlichen Raum bisher erschwert und vielen Akteur*innen verleidet haben. Dabei ist zu beachten, dass auch das Arbeiten im öffentlichen Raum nicht ohne Verbindung zu einer Institution oder einer freien Gruppe geschehen kann.

Die Orte der Freien Darstellenden Künste, die bereits etabliert sind, wären zu sichern. Förderhöhen könnten dabei daran geknüpft werden, wie fair diese Einrichtungen und Spielstätten mit den freien Künstler*innen und anderen Einzelakteur*innen umgehen, beispielsweise in Bezug auf **Diversitätskriterien, Honoraruntergrenzen und Vertragsformen**.

Das alles zu entwickeln geht nicht ohne die Verpflichtung zum **regelmäßigen Austausch** zwischen Künstler*innen bzw. deren Interessenvertretungen mit Kulturverwaltung und -politik. Das muss leistbar für die Interessenvertretungen sein, ist also nur durch eine institutionelle Geschäftsstellenförderung umsetzbar. Das braucht es in allen Bundesländern. Und es muss gewollt sein vonseiten der Verwaltung und Politik, am besten in Form festgelegter transparenter Entscheidungsprozesse. Dabei sollte auch einmal das Verhältnis von Exekutive und Legislative befragt werden. Nur ein gelingendes Zusammenspiel kann nachhaltige Veränderung bewirken. Dort, wo Expertise fehlt, sollten Expert*innen in die Entscheidungsfindung eingebunden werden.

Zusammenspielen müssen zukünftig auch die verschiedenen **Gebietskörperschaften** besser als zuvor. Die Kofinanzierungsmodelle einiger Bundesländer zur Deckung des Eigenanteils beim #TakeThat-Programm des Bundes haben gezeigt, dass es unkompliziert gehen kann.

Trotz Auflistung all dieser Einzelpunkte sollte zukünftig nicht mehr nur an einzelnen Förderinstrumenten laboriert, sondern **Kulturpolitik ganzheitlich gedacht** werden. Es geht um Verzahnungen von Förderformaten einerseits und um das Entwickeln auf Basis der Arbeitsweisen und -situationen der Freien Darstellenden Künste andererseits. Regelmäßige Konzeptentwicklungs- und Planungsprozesse gehören etabliert und gestärkt und Verbindlichkeiten geschaffen. Zumindest auf Landesebene wären Kulturförderberichte verpflichtend einzuführen, die das analytisch und transparent darstellen, was die

ebenfalls erarbeiteten Kulturfördergesetze verlangen. Damit die Kunst frei bleiben kann, darf sie keine freiwillige Aufgabe sein.

Der Wert der Künste allgemein und insbesondere der Freien Darstellenden Künste wurde während der COVID-19-Pandemie in Frage gestellt. In Öffnungsplänen waren sie an hinterer Stelle – Handel, Kirchen, Demonstrationen und Museen waren wichtiger. Deshalb braucht es kurzfristig vor allem ein Wiederherstellen von **Wertschätzung**.

> »Wertschätzung nicht im Sinne, ach ja, die machen ganz tolle Sachen, sondern Wertschätzung in dem Sinne, dass ohne Kultur eine Gesellschaft nicht existiert.«[253]

Der nun vielerorts etablierte Austausch zwischen Verbänden der Freien Darstellenden Künste und der Kulturverwaltung ist eine gute Grundlage. Kommunikation und Transparenz ist auch ein Zeichen von Wertschätzung. Aber es geht auch um die Wertschätzung im Sinne des Ansehens einer einzelnen Person – Stipendien und Residenzen sind hierfür geeignete Fördermodelle. Und es wird sich auch mehr als zuvor die Frage stellen (müssen), welche Kunst wir wollen. Wenn Theater vor allem sozialer Raum sein soll, dann muss sich auch jede Institution zukünftig fragen, welche Qualität eines sozialen Raumes sie selbst generiert und welche Wertschätzung sie den Menschen, die sich an den Freien Darstellenden Künsten beteiligen wollen, entgegenbringt.

253 IP RP.

Anhang

Biografien

Der Fonds Darstellende Künste fördert als einer der sechs Bundeskulturförderfonds die Kunst- und Kulturlandschaft der Bundesrepublik mit besonderem Schwerpunkt auf der Beförderung der Freien Darstellenden Künste. Seine Förderprogramme leisten einen substanziellen Beitrag zur Weiterentwicklung einer vielgestaltigen Theater-, Performance- und Tanzlandschaft in Deutschland in allen Arbeitsfeldern und Sparten der Freien Darstellenden Künste (Schauspiel, Musiktheater, Tanz, Figuren- und Objekttheater, Performance, Theater für junges Publikum, site specific performances, performative Installationen, Gaming etc.). Seit 2016 ist Holger Bergmann als Geschäftsführer verantwortlich für die Ausrichtung und Entwicklung des Fonds Darstellende Künste. Seine seitdem wachsenden Zuwendungen für die Förderung von Kunst und Kultur erhält der Fonds durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien. Mit seinen diskursiven Plattformen, wie z.B. dem biennalen BUNDESFORUM, Symposien und Diskussionsformaten, ermöglicht der Fonds den Wissenstransfer zwischen Kunst und Gesellschaft und trägt zu grundlegenden Überlegungen für die zukünftige Gestaltung der Theaterlandschaft Deutschlands bei. Im Rahmen von NEUSTART KULTUR, dem Rettungs- und Hilfspaket der Bundesregierung, setzte der Fonds rund 150 Millionen Euro an Fördervolumen um.

Mitwirkende

Wissenschaftliche Leitung & Begleitung des Forschungsprogramms

Wolfgang Schneider war Gründungsdirektor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls Cultural Policy for the Arts in Development (2014-2020). Er war der erste Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland, Vorsitzender des Theaterbeirates Niedersachsen, Mitglied des Beirates Tanz und Theater des Goethe-Instituts und als Sachverständiges Mitglied der Enquete-Kommission Kultur in Deutschland des Deutschen Bundestages Berichterstatter zuständig u.a. für das Kapitel Theater. Er ist Vorsitzender des Fonds Darstellende Künste e. V., persönliches Mitglied der Deutschen UNESCO-Kommissi-

on, Vertrauensdozent der Friedrich-Ebert-Stiftung, Mitglied des Bundesvorstandes des Kulturforums der Sozialdemokratie, Mitglied des Vorstandes der Initiative für die Archive des Freien Theaters e. V., Ehrenmitglied der ASSITEJ Deutschland und der Schweiz, sowie Ehrenpräsident der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche. 2018 wurde er wegen seines ehrenamtlichen internationalen Engagements vom Bundespräsidenten mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse ausgezeichnet. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Theaterpolitik, Herausgeber u.a. von Theater und Schule. Handbuch zur kulturellen Bildung (2009), Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis (2011), Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste (2014), Theatermachen als Beruf. Hildesheimer Wege (zusammen mit Julia Speckmann, 2017); Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche (zusammen mit Anna Eitzeroth, 2017), Performing the Archive. Studie zur Entwicklung eines Archivs des Freien Theaters (zusammen mit Henning Fülle und Christine Henniger, 2018), Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm (zusammen mit Katharina Schröck und Silvia Stolz, 2019); Theater in Transformation. Artistic Processes and Cultural Policy in South Africa (zusammen mit Lance Lebogang Nawa, 2019).

Thomas Renz ist Kulturwissenschaftler. Seit 2020 forscht er am Institut für Kulturelle Teilhabeforschung in der Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung in Berlin zu Fragen der strategischen Publikumsentwicklung von Kulturorganisationen. Von 2017-2020 wirkte er als kaufmännischer Geschäftsführer und künstlerischer Leiter des Stadttheaters Peiner Festsäle. Von 2010 bis 2017 lehrte und forschte er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Nach Abschluss seiner Promotion 2015 über Nicht-Besucherforschung hat er mit der jazzstudie2016, dem Report Kirche und Musik und der Studie Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland breit diskutierte Untersuchungen zur sozioökonomischen Situation von Kulturschaffenden durchgeführt.

World-Building – Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen

Kai van Eikels ist Philosoph, Theater- und Literaturwissenschaftler. Nach Gastprofessuren in Gießen, Berlin und Hildesheim ist er derzeit Akademischer Oberrat am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsschwerpunkte sind anarchische, selbstorganisierte Kollektivformen; Kunst und Arbeit; Politiken des Performativen; Synchronisierung, Zeit und Materialität; Cuteness. Zu seinen Veröffentlichungen zählen u.a. Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie (2013), Art works – Ästhetik des Postfordismus (mit dem Netzwerk Kunst & Arbeit, 2015) und Synchronisieren. Ein Essay zur Materialität des Kollektiven (2020). Er betreibt den Theorie-Blog kunstdeskollektiven.wordpress.com.

Laura Pföhler studierte Soziologie an der Universität Mannheim und Kulturvermittlung mit Schwerpunkt Theater an der Universität Hildesheim. Als Mitglied des Kollektivs STERNA | PAU und dem Musiktheater-Netzwerk fachbetrieb rita grechen entwi-

ckelt sie als freie Theatermacherin Performances und partizipative Formate in digitalen, öffentlichen und theatralen Räumen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Partizipation, Formen von feministischer Selbstorganisation, Hexerei und Hacking als politische technologisch-ökologische Praxen sowie Popkultur.

Christoph Wirth arbeitet als Dramaturg, Regisseur und Musiker. Unter dem Namen OS (Oblique Sensations/Objective Spectacle) entwickelt er interaktive wie -passive Performances und performative Umgebungen an der Schnittstelle von Konzept-Kunst, ästhetischer Forschung und experimenteller Musik. Seit Ende 2019 forscht er an Übertragungen von Virtual-Reality-Technologie für szenische Kontexte. Als Dramaturg arbeitete er in und für verschiedene Konstellationen u.a. für Laurent Chétouane, PACT Zollverein, das Centraltheater Leipzig und langjährig für die freien Gruppen Internil und Institutet. Gastdozenturen und Workshops führten ihn unter anderem ans TEAK Actors Studio Helsinki, Manufacture Lausanne und die Universität der Künste Berlin. Derzeit ist er Stipendiat der Akademie für Theater und Digitalität Dortmund.

Recherche, Projekt, Prozess – Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden Darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen

Philipp Schulte ist Professor mit Schwerpunkt Szenografie- und Performancetheorie an der Norwegischen Theaterakademie (Fredrikstad), Gastprofessor für Szenografie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe sowie Geschäftsführer der Hessischen Theaterakademie (Frankfurt a.M.). Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Bergen (Norwegen) und Gießen, wo er 2011 promovierte. Nach der Promotion arbeitete er acht Jahre lang als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Gießen. Seit 2012 leitet er von ihm konzipierte Internationale Festivalcampus- und Akademieformate (Ruhrtriennale, Theaterformen Hannover/Braunschweig und, gemeinsam mit Antonia Rohwetter, KunstFestSpiele Herrenhausen). Als freier Autor und Dramaturg arbeitete er u.a. für das zaungäste ensemble (Frankfurt a.M.), Liam Al-Zafari (Oslo), Mamoru Iriguchi (Edinburgh), Andreas Bachmair (Amsterdam), Mathias Max Herrmann (Hannover) und das inklusive Performancekollektiv I Can Be Your Translator (Dortmund). Er hat zahlreiche Aufsätze und Bücher veröffentlicht. Schulte lehrte und lehrt Theatertheorie an unterschiedlichen Universitäten und Kunsthochschulen in Deutschland und Norwegen.

Kooperation Macht Arbeit – Förderung von Kooperationen

Veronika Darian ist Juniorprofessorin für Gegenwartstheater in historischer Perspektive mit den Schwerpunkten Transmedialität und Transkulturalität am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und Vorstandsmitglied des dortigen Centre of Competence for Theatre. Nach einem Studium der Musik- und Theaterwissenschaft, Germanistik und Italianistik in Bonn und Leipzig promovierte sie zum Theater der Bildbeschreibung (2011). Weitere Publikationen (Auswahl): Gestische Forschung. Perspektiven und Praktiken (Mithg. 2020), Die Praxis der/des Echo. Zum Theater des Widerhalls (Mithg. 2015) und Mind the Map! – History Is Not Given (Mithg. 2006). Sie

forscht, publiziert und lehrt, zunehmend auch kollaborativ, insbesondere zu Fremdheitsforschung, theaterwissenschaftlicher Alter(n)s- und Dingforschung, Biografie und Narration in Theater, Tanz und Performance, Theater in Gesellschaft(en) in Transformation und »Schauplätzen des Eigensinns«.

Melanie Gruß ist seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und am Tanzarchiv Leipzig e. V. Sie studierte Theaterwissenschaft, Psychologie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Leipzig und Paris. Mit der Dissertation Synästhesie als Diskurs. Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft promovierte sie 2015, unterstützt durch ein Stipendium des Freistaates Sachsen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Theater-, Tanz- und Kulturgeschichte der Moderne, Verknüpfungen von Bewegungs- und Wissenskulturen sowie Schnittstellen zwischen den Künsten, Medien und Wissenschaften. Neben der Lehre am Institut für Theaterwissenschaft ist sie aktuell in diverse Projekte eingebunden (Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser, Aufbau der NFDI4Culture, Tanz digital) und arbeitet an einem eigenen Forschungsprojekt zur Geschichte des Tanzarchivs Leipzig und der Tanzforschung in der DDR.

Verena Sodhi absolvierte eine Ausbildung zur Bühnentänzerin und Tanzpädagogin am Ballettförderzentrum in Nürnberg mit dem Schwerpunkt klassisches Ballett. Aktuell studiert sie im Masterstudiengang Theaterwissenschaft transkulturell an der Universität Leipzig. Sie arbeitet seit 2019 für das Tanzarchiv Leipzig e. V., wo sie u.a. an der Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser mitwirkte, sowie als studentische Hilfskraft am Institut für Theaterwissenschaft. Seit mehreren Jahren unterrichtet sie Kurse in klassischem Ballett, Kindertanz und Modern Jazz. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Tanzforschung und -vermittlung, sowie zeitgenössischen Theater- und Performanceformaten.

Athalja Haß studiert seit 2017 Theaterwissenschaft in Leipzig und wird 2022 das Bachelorstudium abschließen. In den Bereichen Kamera, Regie und Dramaturgie assistierte sie bei verschiedenen Film- und Theaterproduktionen u.a. bei den Salzburger Festspielen, bei der Fernsehserie Babylon Berlin und am Deutschen Theater in Berlin. Seit 2018 gehört Athalja Haß zum Team der Werkstatt, einem am Produktionshaus LOFFT – DAS THEATER in Leipzig angesiedelten Verein, der vorrangig Theaterproduktionen von Nachwuchskünstler*innen unterstützt, und hat dort bisher sechs Produktionen dramaturgisch betreut. Seit zwei Jahren ist sie zudem Mitglied der Theatergruppe Kollektiv Einsamkeit.

Diversität als Chancengleichheit – Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste

Özlem Canyürek ist freiberufliche Kulturpolitikforscherin und Dozentin. Sie studierte in Istanbul Soziologie, Kulturmanagement und Kulturpolitik. 2021 promovierte sie in Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Ihre Dissertation Cultural Diversity in Motion. Rethinking Cultural

Policy and Performing Arts in an Intercultural Society erschien 2022. Canyüreks Forschungsschwerpunkte sind Aufgabe und Rolle der Kulturpolitik bei der Schaffung einer fairen und zugänglichen Theaterlandschaft sowie kulturpolitische Strategien für die Diversifizierung der Wissensproduktion. Sie hält Vorträge zu diskriminierungskritischen Diversitätsperspektiven in den Darstellenden Künsten und der Kulturellen Bildung und arbeitet u.a. eng mit der Universität Hildesheim zusammen – der Zertifikatskurs Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung ist eine dieser Kollaborationen. Canyürek ist Mitglied der Global South Arts and Cultural Initiative (GLOSACI) und des Post-Heimat-Netzwerks.

Performing Climate Action(s) – Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten

Maximilian Haas ist Theaterwissenschaftler und Dramaturg. Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und promovierte an der Kunsthochschule für Medien Köln. Seine Forschungsinteressen umfassen u.a. Ökologie und die Künste, Theorie und Praxis der Dramaturgie, Ästhetik der performativen Künste, Betriebsökologie und nachhaltige Produktionsweisen, Science, Animal und Environmental Studies. Zuletzt erschienen von ihm: Tiere auf der Bühne: Eine ästhetische Ökologie der Performance (2018), How to Relate: Wissen Künste Praktiken (2021) und Schöpfen und Erschöpfen: Maja Göpel und Eva von Redecker (2022). Haas arbeitete als Dramaturg/Kurator u.a. an der Volksbühne Berlin, den Berliner Festspielen und am HAU Hebbel am Ufer und kollaborierte mit Künstler*innen wie Hannah Hurtzig, Lucie Tuma, Martin Nachbar und Jeremy Wade. Er unterrichtete an zahlreichen Universitäten und Kunst- hochschulen und war Mitglied der DFG-Graduiertenkollegs Lebensformen & Lebenswissen und Wissen der Künste. Mit Margarita Tsomou kuratiert er die Diskursreihe Burning Futures: On Ecologies of Existence am HAU.

Sandra Umathum ist Theater- und Performancewissenschaftlerin, Dramaturgin und Professorin für (Angewandte) Theorie Tanz, Choreografie, Performance am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin. 2010 bis 2012 war sie Gastprofessorin für Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig und 2013 bis 2018 Professorin für Theaterwissenschaft und Dramaturgie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Sie promovierte mit Kunst als Aufführungserfahrung (2011), ist Mitherausgeberin u.a. von Disabled Theater (2015) und Postdramaturgien (2020). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Praxis des Gegenwartstheaters und der Performance, Relationen von Darstellenden und Bildender Kunst, Performance & Disability, Performance und/als Dokumentation, Schießen (mit der Waffe und der Kamera) sowie neue Formen und Praktiken der Dramaturgie. Im Rahmen des Impulse Theater Festivals kuratierte sie 2018 die Akademie des Prekären #2: Unsichere Begegnungen und war 2018/19 Ko-Kuratorin der Reihe Dirty Debüt an den Sophiensaelen bzw. am Ballhaus Ost in Berlin.

Zwischen Eigensinn und Peripherisierung – Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Micha Kranixfeld studierte Kulturwissenschaften in Hildesheim und Urban Design in Hamburg. Er ist Mitglied von Syndikat Gefährliche Liebschaften und Frl. Wunder AG, mit denen er forschende Kunstprojekte in sozialen Feldern entwickelt. Für Festivals und Tagungen entwirft er Wissens- und Gesprächsformate. Nach Lehraufträgen an der Fachhochschule Dortmund ist er seit 2020 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Koblenz-Landau beschäftigt. Im Rahmen des BMBF-geförderten Projekts DO_KiL werden dort künstlerische Residenzen als Formate Kultureller Bildung in ländlichen Räumen erforscht.

Marten Flegel arbeitet als Theatermacherin, Performer und Dramaturgin in Leipzig und ist Mitglied der Performance-Gruppe Die Soziale Fiktion. Neben der künstlerischen Arbeit verdingt sich Marten hin und wieder als Produktionsleiter und engagiert sich für den Aufbau solidarischer Strukturen in den Performing Arts (zuletzt mit der Gruppe Impetus in Leipzig).

Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI

Hilke Marit Berger ist Kulturwissenschaftlerin und beschäftigt sich an der Schnittstelle von künstlerischer Praxis und Stadtplanung mit der Verbindung technischer Fragestellungen und gesellschaftlichen sowie kulturellen Entwicklungen. Ihr Forschungsinteresse gilt Praktiken der Teilhabe, Co-Kreation und kollektiver Stadtgestaltung im Bereich künstlerischer Praxis und Politik. In ihrer aktuellen transdisziplinären Forschung untersucht sie das kollaborative Potenzial von Mixed-Reality-Anwendungen für Partizipationsprozesse der Stadtplanung. Sie ist als Jurorin in diversen Kontexten und Beiräten tätig, entwickelte, koordinierte und arbeitete für mehrere künstlerische und wissenschaftliche Projekte, für Festivals, Theater, Universitäten und Behörden in Leipzig, Berlin und Hamburg. Sie hält international Vorträge und publiziert. Aktuell ist sie als Wissenschaftlerin im CityScienceLab der HafenCity Universität Hamburg (eine Kooperation mit dem Media Lab des MIT Cambridge/USA) tätig und hier u.a. für eine Kooperation mit den Vereinten Nationen zu digitaler Transformation zur nachhaltigen Stadtentwicklung zuständig (www.unitac.un.org).

Mehr als Partizipation – Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste

Henning Mohr leitet seit Januar 2020 das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. In seiner Tätigkeit setzt er sich intensiv mit den Grundzügen einer innovationsorientierten Kulturpolitik auseinander. Vorher arbeitete er als Kultur- und Innovationsmanager u.a. für das Deutsche Bergbau-Museum Bochum und die Zukunftsakademie NRW. Zwischen 2012 und 2016 promovierte Henning Mohr am DFG-Graduiertenkolleg Innovationsgesellschaft heute (TU Berlin, Institut für Soziologie) über die Innovationspotenziale künstlerischer Prozesse.

Svenja Reiner ist Gründerin und Teil der Künstlerischen Leitung des Literaturfestivals Insert Female Artist und Initiatorin des Literarischen Forums für feministische Stimmen (2022-2024). Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik in Bonn sowie am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück und promoviert in der Musikwissenschaft über Fans in der Neuen Musik. Lehre in den Bereichen Kulturwissenschaft, Musikwissenschaft, Kulturpolitik und Kulturmanagement. Auszeichnung mit dem Münchner Förderpreis für deutschsprachige Dramatik (2016) sowie dem Förderpreis der Gesellschaft für Popularmusikforschung (2018). Letzte Prosaarbeit in der Anthologie FLEXEN (Verbrecher Verlag).

Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur

Thomas Schmidt ist seit 2010 Professor für Theatermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt a.M. Er leitet den gleichnamigen Masterstudiengang zur Ausbildung von Studierenden für Managementaufgaben an Theatern und Orchestern, in Freien Gruppen und Festivals. Thomas Schmidt hat Literatur, Sprachen und Wirtschaftswissenschaften studiert und wurde zu Programm und Spielplangestaltung im Theater promoviert, erschienen unter dem Titel Die Regeln des Spiels bei VS Springer. Er hat zahlreiche Publikationen zu Theatermanagement und -reform, Organisationsentwicklung und Kulturpolitik publiziert, darunter 2017 Theater, Krise und Reform und 2019 die Studie Macht und Struktur im Theater. Schmidt hat einige Jahre in einer Freien Gruppe gearbeitet, er war Produzent und Dramaturg und schrieb Texte für fünf Uraufführungen, von denen einige ausgezeichnet wurden. 2003 wurde Schmidt als Geschäftsführender Direktor und Co-Intendant, und später Intendant an das Deutsche Nationaltheater Weimar berufen.

Eine Frage der Kooperation und Beständigkeit: Kanon und Perspektiven der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene

Julius Heinicke ist Professor für Kulturpolitik und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls Cultural Policy for the Arts in Development an der Universität Hildesheim. Von 2017 bis 2020 war er Professor für angewandte Kulturwissenschaften an der Hochschule Coburg im Projekt Coburger Weg, das 2019 mit dem Genius-Loci-Preis des Stifterverbands ausgezeichnet wurde. Nach dem Studium der Kultur- und Theaterwissenschaften promovierte er an der Humboldt-Universität zu Berlin über Theater und Politik in Zimbabwe und forschte und lehrte danach vier Jahre lang am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Seit 2017 leitet er das Forschungsprojekt Schnittstellen zwischen Hochkultur und Kultureller Bildung und habilitierte sich 2019 mit der Schrift Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt mit und im Theater, erschienen im Verlag Theater der Zeit.

Johanna Kraft arbeitet seit 2020 bei der Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (LKJ) Baden-Württemberg als Bildungsreferentin im Bereich FSJ Kultur. Von 2015 bis

2019 studierte sie den Master Kulturvermittlung an der Universität Hildesheim mit dem Schwerpunkt Internationale Kulturpolitik und Arts Education.

Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theater- entwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland

Thomas Schmidt (s. Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur).

Melina Eichenlaub absolviert derzeit ihren Master Theater- und Orchestermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M. Zuvor studierte sie im Bachelor der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Sie war feste Mitarbeiterin im Produktionsbüro der Nibelungen-Festspiele Worms und Projektassistentin für ein Stadtteilprojekt am Volkstheater Wien. Sie arbeitete als Forschungsassistentin im Studienteam von Prof. Dr. Thomas Schmidt für den Fonds Darstellende Künste.

Vanessa Hartmann studiert seit ihrem Bachelor-Abschluss in Germanistik und Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Master Theater- und Orchestermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M., wo sie 2022 ihren Abschluss macht. Sie ist derzeit als Assistentin für den Direktor des Studiengangs Prof. Dr. Thomas Schmidt tätig und war Forschungsassistentin in dessen Studienteam für den Fonds Darstellende Künste. Zuvor arbeitete sie in den Bereichen Dramaturgie sowie Presse- und Öffentlichkeitsarbeit u.a. beim Beethovenfest Bonn, am Residenztheater München und an der Oper Frankfurt.

Rebecca Rasche studierte Theaterwissenschaft und Englische Philologie an der Freien Universität Berlin. Während ihres Bachelor-Studiums war sie an verschiedenen Theatern in Großbritannien im Bereich der inklusiven Theaterpädagogik tätig. Ihren Master in Theater- und Orchestermanagement schloss sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M. ab. In dieser Zeit wirkte sie in Projekten der Theatervermittlung am Staatstheater Darmstadt und als Produktionsassistentin in der Freien Szene Frankfurt. Seit ihrem Master-Abschluss im Jahr 2021 arbeitet sie als Referentin für das Junge Theater am STADEUM in Bremerhaven. Sie arbeitete als Forschungsassistentin im Studienteam von Prof. Dr. Thomas Schmidt für den Fonds Darstellende Künste.

Esther Deborah Sinka schließt 2022 ihren Master in Theater- und Orchestermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M. ab, zuvor absolvierte sie ihren Bachelor of Music im Fach Klarinette an der Hochschule für Musik & Tanz Köln. Neben ihrer Tätigkeit als Musikerin sammelte sie Managementerfahrungen beim Beethovenfest Bonn, dem Euregio Musikfestival und dem Gürzenich Orchester Köln. Sie arbeitete als Forschungsassistentin im Studienteam von Prof. Dr. Thomas Schmidt für den Fonds Darstellende Künste.

Regionale Perspektiven aus der Krise – Arbeit und Förderung der Freien Darstellende Künste in Zeiten von COVID-19

Aron Weigl ist Geschäftsführer des Forschungs- und Projektinstituts EDUCULT – Denken und Handeln in Kultur und Bildung, mit Sitz im MuseumsQuartier Wien. In dieser Funktion betreut er Studien, Evaluationen und Konzeptentwicklungen in den Bereichen Kultur, Bildung und Politik vor allem in Österreich, Deutschland und der Schweiz sowie europaweit. Dabei stehen insbesondere Fragestellungen an den Schnittstellen dieser Bereiche im Fokus. Unter anderem entstanden so die Studie zu Förderstrukturen Kultureller Bildung in Bezug zu den Freien Darstellenden Künsten (Bundesverband Freie Darstellende Künste 2018), die Evaluation des Theaterfestivals Politik im Freien Theater 2018 in München (Bundeszentrale für politische Bildung 2019) und das Nutzungs- und Betriebskonzept für das neue Kinder- und Jugendtheater in Frankfurt (Kulturamt Frankfurt a.M. 2020). Aron Weigl hat an der Universität Hildesheim zum Thema Auswärtige Kulturpolitik promoviert und ist Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats der Internationalen Konferenz für Kulturpolitikforschung.

Literatur und Quellen

World-Building – Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen Kai van Eikels, Laura Pföhler, Christoph Wirth

Künstlerische Beiträge

American Artist (2015/16): A Refusal. URL: https://americanartist.us/works/a-refusal [17.01.2022]. B.EEF (2021): Rituale der performativen Selbst-Inventarisierung. URL: https://beeforever.art [17.01.2022].

Anna Kpok (2020): Wir müssen reden. URL: https://www.annakpok.de/2020/10/24/wir-muessen-reden-machtkoerper-und-kuenstliche-geschichte [17.01.2022].

Blas, Zach (2012–14): *Facial-Weaponization* Suite. Homepage des Künstlers. URL: https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite [17.01.2022].

CLAY AD (2020): Call in the Ghosts to Guide us. Projektpage. URL: https://vitalcapacities.com/presents/05/video.html [17.01.2022]. Webseite der*des Künstler*in: URL: https://clayad.hotglue.me/?video.

Chauchat, Alice / Ingvartsen, Mette u. a. (2006): Everybodys. URL: www.everybodystoolbox.net [17.01.2022].

Die apokalyptischen Tänzer*innen + Eifler, Charlotte (2020): Prometheus und der Geruch.

Flausen Residenz Webpage. URL: https://flausen.plus/residenz/50-prometheus-und-der-geruch [17.01.2022]. Homepage der Künstler*innen: URL: https://www.apocalypse.dance/team [17.01.2022].

e_lektron.: Virtuelle und analoge Plattform für Experimente zwischen Performing Arts, Kunst und Technologie. URL: https://elektron.art [17.01.2022].

Fronte Vacuo (2019): Humane Methods. Projektdokumentation Akademie für Theater und Digitalität Dortmund. URL: https://wiki.theater.digital/projects:humane_methods:start [17.01.2022]. Webpage der Künstler*innen: URL: https://frontevacuo.com

FUNDUS Theater (2021): Soundcheck Schule. URL: https://www.fundus-theater.de/soundcheck-schule [17.01.2022]. Dies. (2020): Insel des kommenden Tages. URL: https://www.fundus-theater.de/die-insel-der-kommenden-tage [17.01.2022].

Genschel, Mara (2021): Das narzisstische Publikum. 9-teilige Videointervention im Auftrag des INMM Darmstadt im Rahmen der 74. Frühjahrstagung »Verflechtungen. Musik und Sprache in der Gegenwart«. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLmDjVDMo3DPraJC_YPPnoBAurwoGJpBZ_ [17.01.2022].

Goldberg, Rosalind / Lolax, Sandra / Nyberg, Stina (2021): Fake Somatic Practice. URL: https://rosalindgoldberg.com/pages/fake-somatic-practice.html [17.01.2022].

Hersch, Samara (2019): Body of Knowledge. URL: https://samarahersch.com/works/body-of-knowledge [17.01.2022].

Haapakorpi, Tuukka / Ala-Ruona, Teo (2021): Extinct. URL: https://soundcloud.com/user-845126419/extinct-soundpiece_nocturnal-unrest/s-eu8mW4dipXS [17.01.2022].

Hytt, Henry (2021): *Killer Image*. URL: https://henrihytt.wordpress.com/2021/04/27/killer-image [17.01.2022].

Interrobang (2016/2021): Müller-Fon. URL: https://www.interrobang-performance.com/mueller-fon [17.01.2022].

Jocson, Eisa (2020): *Manila Zoo*. URL: https://vimeo.com/425206680 [17.01.2022].

Kanuti Gildi Saal. Freies Produktionshaus, Tallin. URL: https://saal.ee/en [17.01.2022].

Kummer, Janne Nora / Kraus, Anton (2020): The Implicit Order. URL: https://vimeo.com/556177658 [17.01.2022].

Nahas, Julia-Huda (2021): BITTER (SWEET) HOME. Projekt – Webpage. URL: https://www.bittersweethome.de/index. 17.01.2022].

Mais, Patricia Carolin (2021): Wahn. Einführungsgespräch. Ringlokschuppen Mülheim vom 09.06.2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=w8lztlGDuoQ [17.01.2022].

Machina eX. Webseite der Künstler*innen: URL: https://www.machinaex.com/de/projects [17.01.2022].

MIMProject. Künstler*innenkollektiv. http://www.mimproject.org/english [Webseite nicht mehr online].

omsk social club (2021): Blend & Bleed: On Transreality and Pervasive Play. Online Symposium vom 15.07.2021. URL: https://youtu.be/H4PLQ6L-z4g [17.01.2022].

Dies. (2017): A subjective rational on LARP and RGP. URL: https://www.punkisdada.com/assets/img/A%20subjective%20rationale%20Larp%20to%20RGP_Omsk%20Social%20Club_2017.pdf [17.01.2022].

outofthebox (2021): LIFE; eine DNA Engine. URL: http://outofthebox-now.de/2020/11/20/life-eine-dna-engine/.[17.01.2022].

Dies. (2021): Breakdown. URL: http://outofthebox-now.de/2021/04/15/breakdown [17.01.2022].

Peters, Sybille (2020): Playing Up. URL: https://playingup.de [17.01.2022].

Pixelrave (2020): Virtuelle Plattform/Netzwerk für Tanz und Performance. URL: https://pixelrave.life [17.01.2022].

PLAY-ON. Europäisches Kooperationsprojekt/Netzwerk zwischen Theatern und Universitäten zu digitaler Kunst in den Performing Arts. https://play-on.eu/about [17.01.2022].

Polzer, Berno Odo / Kötter, Daniel / Ablinger, Peter u. a. (2021): Time Piece. URL: https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_334375.html [17.01.2022]. URL: https://www.youtub

e.com/watch?v=j5JOBp62iYE, https://www.youtube.com/watch?v=TKHE17xJ9DI, https://www.youtube.com/watch?v=fOboXkVQT90 [17.01.2022].
Schubert, Alexander (2021): crawl3rs. URL: https://www.crawl3rs.net [17.01.2022].
School of Machines. Lernplattform für Kunst, Design und Technologie. Berlin. URL: http://schoolofma.org/programs.html [17.01.2022].
Sing, Stefan (2020). Recherche Dokumentation. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Q7sdSfM1Poc&t=15707s [17.01.2022]. Homepage des Künstlers: URL: https://www.stefansing.com/about-1/ [17.01.2022].
Something Great. Produktionsagentur/-netzwerk für Performing Arts. URL: https://somethinggreat.de [17.01.2022].
The Sphere (2020): Distributionsplattform für Performing Arts. URL: https://www.thesphere.as [17.01.2022].
Systemrhizoma (2020): Unlimited Traces. URL: https://www.systemrhizoma.com/un-limited-traces [17.01.2022].
There There Company (2021): Carrying my father. URL: https://vimeo.com/476284546 [17.01.2022].
Tsutsuis, Jun (2020): Stay With Room. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLwfvgOfs9TU8yqUTzDGrK60w0pZNTNWTd [17.01.2022].
Unmüßig, Jana / Jakob, Miriam (2020): Breathing With. URL: https://kuenstlerischeforschung.berlin/stipendiatinnen/miriam-jakob-jana-unmuessig [17.01.2022].
Vogel, Joel / Bababoutilabo, Vincent (2020): zurückERZÄHLT. URL: https://www.zuruec kerzaehlt.de/hoerspaziergang#audio [17.01.2022].
vorschlag:hammer (2021): Twin Speaks. URL: https://www.vorschlag-hammer.de/?vh_play=twin-speaks&origin=projekte, Trailer. URL: https://vimeo.com/404241810 [17.01.2022].
Zhuang, Jiayun / Steenbergen, Edwin (2020): FXKE. Dokumentation Akademie für Theater und Digitalität Dortmund. URL: https://wiki.theater.digital/projects:fxke:start [17.01.2022].

Literatur

Autonomous Sensory Meridian Response URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Autonomous_Sensory_Meridian_Response [17.01.2022]. Advanced practices URL: https://advancedpractices.net/charter.[17.01.2022].
Auslander, Philipp (2008): Liveness. Performance in a Medialized Culture. 2. Auflage. London.
Arendt, Hannah (2008): Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie. München.
Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Frankfurt a.M.
Barthes, Roland (2015): Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a.M.
Bateson, Gregory (1981): Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt a.M.
Benasconi, Robert: Supplement. URL: https://grattoncourses.files.wordpress.com/2016/12/derrida-key-concepts-the-supplement.pdf [17.01.2022].
Bennet, Jane (2009): Vibrant Matter. A Political Ecology of Things. Durham

Berlin Circus Festival (2020). URL: https://www.youtube.com/c/BerlinCircusFestival/videos [17.01.2022].
Bersani, Leo (2010): Is the Rectum a Grave? In: Ders.: Is the Rectum a Grave? and Other Essays. Chicago.
BLACK BOX. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Black_Box_(Systemtheorie) [17.01.2022].
Diederichsen, Diedrich/Etxeberria, Oier (2020): Cybernetics of the poor. Wien/Berlin. URL: https://kunsthallewien.at/ausstellung/cybernetics-of-the-poor [17.01.2022].
Deleuze, Gilles (1991): Kino 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt a.M.
DOUBLE. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Ausgabe 2/2020, Nr. 42: Kultur erben: Generationenwechsel im Theater der Dinge.
Figueroa, Jazmina (2020): Omsk Social Club Blurs the Lines of Reality Through Raving and Spirituality. Electronic beats online journal. URL: https://www.electronicbeats.net/omsk-social-club-smi2le [17.01.2022].
Foucault, Michel (1986): Sexualität und Wahrheit. Bd. 3: Die Sorge um sich. Frankfurt a.M.
Ders. (2003): Das Leben der infamen Menschen. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Bd. 3: 1976–1979. Frankfurt a.M.
Github. Entwickler-Plattform für Code-Sharing und -dokumentation. URL: https://github.com [17.01.2022].URL
Haraway, Donna (2018): Unruhig Bleiben. Verwandtschaft im Chthuluzän. Frankfurt a.M.
Hartman, Saidiya: Venus in Two Acts. Small Axe, Nr. 26 (Volume 12, Number 2), Juni 2008 URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/blackstudies/venus_in_two_acts.pdf [17.01.2022].
Holling, Eva (2016): Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung. Berlin.
Ingold, Tim (2015): The Life of Lines. London
Kaprow, Allan (1973): Time Pieces. URL: https://www.nbk.org/video-forum/werk/Time_Pieces.html [17.01.2022].
Lunch, Lydia/Ruin, Clint (1987): Meltdown Oration. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9wBrDB1vxaA [17.01.2022].
Manovich, Lev (2013): Software Takes Command. London
McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin (1967): The Medium is the Massage. An Inventory of Effects. London.
Michel, Miriam (2021): Digitale Erschließungen. Eine Utopie der Zugänge, Digitalität, Diversität und Theater. In: Lobbes, Marcus/Zellner, Juliane/Zipf, Jonas (Hg.): transformers. digitalität inklusion nachhaltigkeit. Berlin.
Nancy, Jean-Luc (2014): Die Mit-Teilung der Stimmen. Berlin/Zürich.
Naveau, Manuela (2007): Crowd and Art: Kunst und Partizipation im Internet. Bielefeld.
Nietzsche, Friedrich (1999): Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: Kritische Studienausgabe, hg. von Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino. Bd. 1. München.
Noë, Alva (2004): Action in Perception. Cambridge.

Mandel, Birgit: Audience Development, Kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots. URL: https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building [17.01.2022].

Paul, Jean (1996): Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß. Hg. von Wirtz, Thomas/Wölfel, Kurt. Frankfurt a.M.

Peters, John Durham (2015): The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media. Chicago.

Peters, Sybille (2021): Krise und Kunst der Versammlung. Aufträge an die Freien Darstellenden Künste. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Transformationen. Positionen zur Veränderung der Kunst- und Kulturlandschaft aus Kunst, Politik und Journalismus. Berlin.

Phelan, Peggy (1996): Unmarked. The Politics of Performance. New York City

Preciado, Paul B. (2008): Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. New York City.

Rancière, Jacques (2002): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin.

Russell, Legacy (2020): Glitch Feminism. London.

Dies. (2020): Glitch Feminism. URL: https://www.legacyrussell.com/GLITCHFEMINISM [17.01.2022].

Shirky, Clay (2008): Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations. London u.a.

Solimans, Laila (2021): Wanaset Yodit. URL: https://www.kampnagel.de/de/programm/wanaset-yodit-home-version [17.01.2022].

Stengers, Isabelle (2012): Reclaiming Animism. In: e-flux journal # 36, Juli 2021. URL: https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/ [17.01.2022].

Tolentino, Jia (2019): The I in the Internet. In: Dies.: Trick Mirror. Reflections of Self-Delusion. New York City.

Uchino, Tadashi (2021): Auftauchen mit einer Vision: Wie Künstler*innen in den letzten eineinhalb Jahren mit komplexen Online-Theaterformaten experimentiert haben. Nachtkritik vom 18. August 2021. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19851:theaterbrief-aus-japan-wie-kuenstler-innen-in-den-letzten-eineinhalb-jahren-mit-komplexen-online-theaterformaten-experimentiert-haben&catid=730&Itemid=99 [17.01.2022].

Udemy. Lernplattform für Online-Content. URL: https://www.udemy.com [17.01.2022].URL

Umathum, Sandra (2020): Die Rache des Hustens. URL: https://www.academia.edu/43125141/Die_Rache_des_Hustens [17.01.2022].

Van Eikels, Kai (2007): Übertragungen. Eine Einleitung. In: Ders./Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina (Hg.): SchwarmEmotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse. Freiburg i.Br.

Ders. (2015): The Incapacitated Spectator. In: Umathum, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.): Disabled Theater. Zürich/Berlin.

Ders. (2016): Kunst partizipiert. Fünf theoretische Anregungen für die Praxis.

Blog. 25.01.2016 URL: https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2016/01/25/kunst-partizipiert-funf-theoretische-anregungen-fur-die-praxis [17.01.2022].
Ders. (2017): Partizipation. Ansprüche und Wirklichkeiten des Politischen in den Künsten. URL: https://www.academia.edu/38313239/Partizipation_Anspr%C3%BCche_und_Wirklichkeiten_des_Politischen_in_den_K%C3%BCnsten; [17.01.2022].
Ders. (2019): Ich bilde mir Öffentlichkeit ein, sie bilden sich Öffentlichkeit ein, wir bilden uns Öffentlichkeit ein. Änderungen im Imaginären. In: Grotkopp, Matthias/Kappelhoff, Hermann/Wihstutz, Benjamin (Hg.): Geschmack und Öffentlichkeit. Zürich/Berlin.
Ders. (2020): Synchronisieren. Ein Essay zur Materialität des Kollektiven. Berlin.
Virno, Paolo (2001): General Intellect online Journal. URL:https://generation-online.org/p/fpvirno10.htm [17.01.2022].
Volkart, Yvonne (2015): Sichtbarmachen, Verdunkeln, Materialisieren. Für eine Ästhetik der Störung. In: Springerin. Ausgabe 2/2015. Wien. 4f.
Warner, Michael (2005): Public and Counterpublics. New York City.
Wihstutz, Benjamin (2007): Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Berlin.

Recherche, Projekt, Prozess – Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden Darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen (Philipp Schulte)

Agamben, Giorgio (2010): Was ist Zeitgenossenschaft? In: Ders.: Nacktheiten. Berlin. 21–36.
Crückeberg, Johannes (2019): Künstlerresidenzen. Zwischen Cultural Diplomacy und Kulturpolitik. Wiesbaden.
Deuflhard, Amelie (2021): Es ist nicht alles schlecht: So kann aus der Krise eine Chance für die Kultur werden. der Freitag Nr. 22/2021 vom 03.06.2021. 1.
Goebbels, Heiner (2011): Forschung oder Handwerk? Neun Thesen zur Zukunft der Ausbildung für die darstellenden Künste. In: Ders./Mackert, Josef/Mundel, Barbara (Hg.): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Berlin. 74–78.
Goebbels, Heiner (2012): Eine riesige Holzpistole. In: Matzke, Annemarie/Weiler, Christel/Wortelkamp, Isa (Hg.): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft. Berlin. 53–67.
Goehr, Lydia (2015): Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. In: de Assis, Paolo (Hg.): Experimental Affinities in Music. Leuven. 15–41.
Rancière, Jacques (2009): Der emanzipierte Zuschauer. Wien. 11–34.
von Hartz, Matthias (2011): Kunst oder Kerngeschäft? Warum sich das System Stadttheater von innen heraus erneuern muss – und dafür dringend Impulse von außen braucht. In: Goebbels, Heiner/Mackert, Josef/Mundel, Barbara (Hg.): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Berlin. 36–40.

Onlinequellen

Der Senator für Kultur Bremen, Förderrichtlinie zur Projektförderung in der Stadtgemeinde Bremen (gültig bis zum 31. Dezember 2021), https://www.kultur.bremen.de/service/projektfoerderung-13709 [11.08.2021].
Hamburg.de GmbH und Co. KG, Richtlinie zur Förderung der Freien Darstellenden Künste in Hamburg (in Kraft seit 15. April 2020), https://www.hamburg.de/contentblob/201544/27c702795b530ea9d204cbaa8ce8894b/data/foerderrichtlinie-freie-darstellende-kuenste.pdf [11.08.2021].
JOINT ADVENTURES – Walter Heun, https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz [29.01.2022].
Justus-Liebig-Universität Gießen, https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/profil [26.08.2021].
Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/foerderung-der-freien-darstellenden-kuenste [11.08.2021].
tanzhaus nrw e. V., https://tanzhaus-nrw.de/de/buehne/factory-artists [29.09.2021].
Theater Wrede Spielstätte UG, https://flausen.plus/info-stipendium [11.08.2021].

Kooperation Macht Arbeit – Förderung von Kooperationen (Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß und Verena Sodhi)

Literatur und Quellen

#TakeHeart-Residenzförderung. URL: https://www.fonds-daku.de/residenzfoerderung/ [12.10.2021].
#TakeCareResidenzen. URL: https://www.fonds-daku.de/takecareresidenzen/ [12.10.2021].
Benduski, Janina (2018): Beobachtungen und Positionen. Zur Eröffnung des BUNDESFORUMS Freie Darstellende Künste. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.): Dokumentation Bundesforum 2017. Berlin. 10–11.
Benduski, Jania. In: Pressemitteilung des BFDK vom 25.02.2021. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/service/publikationen/presse/3290-foerderprogramm-verbindungen-foerdern-zur-staerkung-ueberregionaler-zusammenarbeit-angelaufen-vier-bundesweite-zusammenschluesse-erhalten-substanzielle-unterstuetzung-fuer-drei-jahre.html [12.10.2021].
Bergmann, Holger (Hg.) (2021a): Fonds Darstellende Künste. Geschäftsbericht 2020. Berlin.
Bergmann, Holger (Hg.) (2021b): #TakeCareResidenzen. Berlin.
Bethge, Hans Heinrich (2020): Grußwort und Rückblick. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.): Dokumentation Bundesform 2019. Berlin. 8f.
Bias-Engels, Sigrid (2020): Grußwort. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.). Dokumentation Bundesform 2019. Berlin. 6f.

Blumenreich, Ulrike (2015): Sekundäranalyse bestehender Untersuchungen zur Förderung der freien Darstellenden Künste in Deutschland (= Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): Arbeitsmaterialien zu den freien Darstellenden Künsten Nr. 3). Berlin.

Blumenreich, Ulrike (2016): Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland – Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern (= Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.): Materialien und Dokumente zu den freien Darstellenden Künsten Nr. 1). Berlin.

Brauneck, Manfred/ITI Zentrum Deutschland (Hg.) (2016): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld.

Bündnis internationaler Produktionshäuser. URL: https://produktionshaeuser.de/akademien/ [12.10.2021].

Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2015): Sekundäranalyse bestehender Untersuchungen zur Förderung der freien Darstellenden Künste in Deutschland. Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2017): Was das freie Theater bewegt. Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesforum 2017. Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Dokumentation Bundesform 2019. Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2020): UTOPIA JETZT. Bundeskongress 2020 der freien darstellenden Künste. Dokumentation. Berlin.

Bundesverband Freier Theater e. V. (Hg.) (2015): Freie Darstellende Künste in Deutschland 2014. Daten und Analysen. Berlin.

Bündnis internationaler Produktionshäuser (2019): CCS II. Kunst und digitales Leben. Düsseldorf.
URL: https://produktionshaeuser.de/wp-content/uploads/2020/09/CCSII-Magazin.pdf [12.10.2021].

Büscher, Barbara (1987): Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968–76. Frankfurt a.M.

Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«, Drucksache16/7000. Berlin.

De Perrot, Anne-Catherine (2016): Evaluation. Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater. Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern.

DFG-Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste (2021): Strukturkrise und institutioneller Wandel in den darstellenden Künsten Kontexte, Akteure, Prozesse. LMU München. URL: https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.unimuenchen.de/tagung/2021_book_of_abstract1.pdf [23.09.2021].

Entscheidung #TakeNote-Förderung. URL: https://www.fonds-daku.de/entscheidung-takenote/ [12.10.2021].

European Dancehouse Network. URL: https://www.ednetwork.eu/page/about/mission-vision [12.10.2021].

European Theatre Forum 2020/European Theatre Convention (Hg.) (2020): Die Dresdner Erklärung. Theater und darstellende Künste im heutigen Europa: Werte, Herausforderungen und der Weg in die Zukunft.

flausen+. URL: https://flausen.plus/bundesnetzwerk/ [12.10.2021].

flausen+stipendien. URL: https://flausen.plus/info-stipendium/ [12.10.2021].

Föhl, Patrick (2011): Kooperationen und Fusionen von öffentlichen Theatern. Wiesbaden.

Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2007): Freies Theater in Deutschland. Förderstrukturen und Perspektiven. Bonn.

Freundt, Michael (2013): Freie Künstler als Global Player. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld. 91–96

Fülle, Henning (2014): Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich? In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 147. IV/2014, 27-30.

Fülle, Henning (2016): Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010). Berlin.

Gintersdorfer, Monika (2020): Länger als gedacht – Über Dauer, Verantwortung und ein bisschen Macht. Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020). 16-19.

Grütters, Monika (2020): Utopia der Kulturlandschaft Deutschlands. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): UTOPIA JETZT. Bundeskongress der freien darstellenden Künste 2020. Dokumentation. Berlin. 8-9.

Hampel, Annika (2017): Fair Cooperation. A New Paradigm for Cultural Diplomacy and Arts Management. Brüssel.

Hinz, Melanie (2013): Hildesheimer Freischwimmer. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld. 97-110.

Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig (ITW)/Juniorprofessur für Theaterwissenschaft/Centre of Competence for Theatre (CCT) an der Universität Leipzig/Tanzarchiv Leipzig e. V. (TAL) (Hg.) (2018): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2016-2018). Leipzig. Unveröffentlichte Evaluation.

Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig (ITW)/Juniorprofessur für Theaterwissenschaft/Centre of Competence for Theatre (CCT) an der Universität Leipzig/Tanzarchiv Leipzig e. V. (TAL) (Hg.) (2020): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2018-2020). Leipzig. Unveröffentlichte Evaluation.

Katapult Schauspiel Leipzig URL: https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/a-z/katapult-ppl/ [12.10.2021].

Konferenz der Visionen. URL: https://konferenz-der-visionen.de/ [12.10.2021].

Kulturpolitische Gesellschaft e. V. in Verbindung mit dem Kulturbüro der Stadt Dortmund und dem Büro für Freie Kulturarbeit NRW/Büscher, Barbara/Schlewitt, Carena (1991) (Hg.): Freies Theater: deutsch-deutsche Materialien. Hagen.

Leipzig + Kultur e. V. Initiative. URL: http://www.leipzigpluskultur.de/initiative/ [12.10.2021].

LOFFT – DAS THEATER. URL: http://www.lofft.de/web/lofft.php?nr=26 [12.10.2021].

Lubich, Barbara (2014): Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext. Göttingen.

Marguin, Séverine/Meyer, Yvonne/Elstermann, Flak/Renz, Sophie/Leipzig + Kultur e. V. (Hg.) (2015a): Kultur Standort Bestimmung. Internationaler Kulturkongress und Kulturfestival. Best Practice Katalog. Leipzig.

Marguin, Séverine/Meyer, Yvonne/Elstermann, Flak/Renz, Sophie/Leipzig + Kultur e. V. (Hg.) (2015b): Kultur Standort Bestimmung. Internationaler Kulturkongress und Kulturfestival. Handlungsempfehlungen. Leipzig.

Marguin, Séverine/Meyer, Yvonne/Elstermann, Flak/Renz, Sophie/Leipzig + Kultur e. V. (Hg.) (2015c): Kultur Standort Bestimmung. Internationaler Kulturkongress und Kulturfestival. Inhalte. Leipzig.

Matzke, Annemarie (2013): Das »Freie Theater« gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 259-279.

Matzke, Annemarie (2018): Zusammenarbeit – Produzieren in den freien darstellenden Künsten. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesforum 2017. Berlin. 36-39.

Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.) (2013): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Bielefeld.

Oberender, Thomas (2013): Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung. In: Schneider, Wolfgang (Hg): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 69-90.

PACT Zollverein. URL: https://www.pact-zollverein.de/das-haus/geschichte [12.10.2021].

Paul, Arno (1987): Was heißt hier frei? Zur Problemgeschichte des alternativen Theaters in der Bundesrepublik. In: Maske und Kothurn, 33 (12). 35-40.

Pressemitteilung flausen+: Bundesweiter Ritterschlag für theater wrede +: Der Fonds Darstellende Künste kooperiert mit flausen+. URL: http://flausen.plus/TCR/PM_theater_wrede_03.11.2020.pdf [12.10.2021].

Projekt kultur | standort.bestimmung. URL: http://ksb.leipzigpluskultur.de/de/introduction/ [12.10.2021].

Residenz Schauspiel Leipzig. URL: https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/angst-oder-liebe/residenz/ [12.10.2021].

Rosendahl, Matthias (2015): Freie Darstellende Künste in Deutschland 2014. Daten und Analysen. Berlin.

Rosendahl, Matthias/Scholl, Dominik/Heering, Martin (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012-2015. Berlin.

rÜBERBLICK – Kulturaustausch. URL: https://laftmv.de/rueberblick/das-projekt/ [12.10.2021].

Schneider, Wolfgang (2013): Wuppertal ist überall! Die kulturpolitische Krise der Dramatischen Künste offenbart Reformbedarfe in der deutschen Theaterlandschaft. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld. 21-32.

Schneider, Wolfgang (Hg.) (2014): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld.

Schneider, Wolfgang/Fülle, Henning/Henninger, Christine (Hg.) (2018): Performing the Archive. Studie zur Entwicklung eines Archivs des Freien Theaters. Hildesheim.
Schneider, Wolfgang/Schröck, Katharina/Stolz, Silvia (Hg.) (2019): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm. Berlin.
Siegmund, Gerald (2019): Ästhetik, Institution, Innovation, Working Papers der DFG-Forschergruppe »Krisengefüge der Künste«. URL: https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/publikationen1/working-papers/wp6_2019/workingpaper_72019.pdf [12.10.2021].
Sodhi, Verena (2021): Produktionshäuser – Identitäten und Veränderungen. Unveröffentlichte Masterarbeit. Universität Leipzig.
Staatsministerin für Kultur und Medien. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/staatsministerin-und-ihr-amt/aufgaben [12.10.2021].
Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020): Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen.
Weigl, Aron/EDUCULT (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Berlin.
Wesemüller, Mara Ruth (2021): Verschwimmende Grenzen? Kooperationen zwischen Freier Szene und öffentlich getragenen Theatern als Phänomen institutionellen Wandels in den (freien) darstellenden Künsten. Vortrag bei der Tagung Strukturkrise und institutioneller Wandel in den darstellenden Künsten. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2GSKRpOmt7k [12.10.2021].
Wesemüller, Mara Ruth (voraussichtlich 2022): Kooperationen im Theater. Institutioneller Wandel der freien darstellenden Künste. Berlin.
Winands, Günter (2018): Grußwort. In: Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.): Dokumentation Bundesforum 2017. Berlin. 6-8.
Wolle, Stefan (1999): Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989. München.

Expert*inneninterviews und Fokusgruppengespräche (nach Datum)

Expert*inneninterview HELLERAU mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, am 05.06.2020 (Audioaufnahme).
Expert*inneninterview PACT Zollverein mit Stefan Hilterhaus, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung PACT Zollverein, am 08.06.2020 (Audioaufnahme).
Expert*inneninterview HAU mit Annemie Vanackere, Intendanz & Geschäftsführung HAU Hebbel am Ufer, am 08.06.2020 (Audioaufnahme).
Expert*inneninterview tanzhaus nrw mit Bettina Masuch, Intendantin tanzhaus nrw, am 08.06.2020 (Audioaufnahme).
Expert*inneninterview Kampnagel mit Amelie Deuflhard, Künstlerische Leitung/Intendantin Kampnagel, am 12.06.2020 (Audioaufnahme).
Expert*inneninterview Mousonturm mit Matthias Pees, Intendant und Geschäftsführer Künstlerhaus Mousonturm, am 12.06.2020 (Audioaufnahme).
Expert*inneninterview FFT mit Kathrin Tiedemann, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung FFT Düsseldorf am 12.06.2020 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview BFDK mit Anna Steinkamp und Helge-Björn Meyer, Geschäftsführung BFDK, am 08.04.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview Cammerspiele Leipzig e. V. mit Sophie Renz, Geschäftsführung Cammerspiele Leipzig e. V., am 11.05.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview mit Mara Ruth Wesemüller, Wissenschaftliche Mitarbeiterin Leibniz Universität Hannover, am 19.05.2021 (Gedankenprotokoll).

Expert*inneninterview #TakeNote 1 mit Frank Reich und Nicole Nikutowski, Geschäftsführer und Referentin des Landesverband Freie Theater Brandenburg, am 06.07.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview #TakeNote 2 mit Jana Sonnenberg, Mitglied Landesverband Freier Theater Mecklenburg-Vorpommern e. V. und Theater Randfigur, am 06.07.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview Projektkoordination #TakeCareResidenzen BiP mit Josefa Hose, Projektkoordination #TakeCareResidenzen Bündnis internationaler Produktionshäuser, am 06.07.2021 (Gedankenprotokoll).

Expert*inneninterview mit Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste e. V., am 17.08.2021 (Gedankenprotokoll).

Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen mit Kathrin Schremb, Projektleitung Produktionshaus Freie Darstellende Künste in Thüringen, und Mathias Baier, Geschäftsführer Thüringer Theaterverband, am 24.08.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview flausen+ mit Jana Herr, Koordination #TakeCareResidenzen flausen+bundesnetzwerk, Winfried Wrede, Künstlerischer Leiter theater wrede + und Projektleitung flausen+, sowie Siegmar Schröder, Projektberatung #TakeCare-Residenzen flausen+bundesnetzwerk, am 31.08.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview Chemnitz mit Heda Bayer, Leiterin Off-Bühne KOMPLEX Chemnitz und Vorsitzende Taupunkt e. V. (Fragebogen).

Expert*inneninterview TanzArt mit Jana Schmück und Anne Dietrich, Künstlerische Leiterinnen TanzART – Zentrum für Tanz Bewegung & Kunst (Fragebogen).

Fokusgruppengespräch Leipzig mit Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung LOFFT – DAS THEATER, Jonas Winkler, Produktionsleitung und Künstlerische Leitung Westflügel Leipzig, Michael Wehren, Theaterwissenschaftler und Mitglied der freien Theatergruppe friendly fire, und Anja-Christin Winkler, Regisseurin für Musiktheater, am 30.04.2021 (Audioaufnahme).

Fokusgruppengespräch Sachsen mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Cindy Hammer, Go Plastik Dance Theatre und Heike Zadow, Servicestelle FREIE SZENE, am 06.05.2021 (Audioaufnahme).

Fokusgruppengespräch Ländliche Räume mit Micha Kranixfeld, Syndikat Gefährliche Liebschaften und Wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Koblenz, und Prof. Dr. Julius Heinicke, Institut für Kulturpolitik, Universität Hildesheim, am 09.07.2021 (Audioaufnahme).

Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 1 im Rahmen der Arbeitstagung Die Institutionalisierung der Freien Szene mit Irina Pauls, Choreografin in Leipzig, Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste e. V. in Berlin, Martin Heering, Verwaltungs- und kaufmännischer Leiter von HELLERAU – Europäisches Zentrum

der Künste in Dresden und Patrick Primavesi, Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig, am 19.07.2021 (Gedankenprotokoll).

Fokusgruppengespräch Arbeitstagung 2 im Rahmen der Arbeitstagung Die Institutionalisierung der Freien Szene mit Amelie Deuflhard, Künstlerische Leitung und Intendantin Kampnagel in Hamburg, Stefan Hilterhaus, Künstlerische Leitung und Intendant PACT Zollverein in Essen, Felix Worpenberg, Performer und Produktionsleiter, Bernd Schlenkrich, Geschäftsführer und Regisseur am Theater im Bauturm in Köln und Sebastian Weber, Choreograf in Leipzig, am 19.07.2021 (Gedankenprotokoll).

Exemplarischer Fragenkatalog für Fokusgruppengespräche und Expert*inneninterviews

Es wurden leitfadenbasierte Interviews im Zeitraum April 2021 bis Juli 2021 mit themenbezogen angepassten Fragebögen durchgeführt. Der hier angehängte Fragebogen hatte den Schwerpunkt Leipzig/Sachsen.

Erfahrungen mit Kooperationen

- Im Sinne des Themas der Teilstudie »Förderung von Kooperationen«: Was bedeutet Förderung für eure Arbeit? Was bedeutet Kooperation?
- Welche Arten der Kooperationen geht ihr ein?
- Wer sind eure Kooperationspartner*innen?
- Wie haben sich eure jeweiligen Kooperationen entwickelt? Inwiefern haben sich Potentiale/Möglichkeiten für (die Förderung von) Kooperationen verändert vor/in der Krise?
- Was sind eure Motivationen, Erwartungen und Erfahrungen in bisherigen Kooperationen?
- Was bringt ihr selbst ein und was wünscht ihr euch von Partner*innen?
- Entwicklung von Kooperationen in Leipzig
- Wie schätzt ihr die Situation der Freien Darstellenden Künste in Leipzig ein? Gibt es hier Unterschiede zu anderen Regionen in Deutschland oder international?
- Wie schätzt ihr die Bedeutung von Kooperationen für Leipzig ein? Welche Erfahrungen habt ihr mit Netzwerkstrukturen wie beispielsweise flausen+ gemacht?
- Welcher Art Kooperationen zwischen Akteur*innen auf unterschiedlichen Ebenen (Freie Szene, Kulturpolitik, Kulturverwaltung) sind notwendig, noch bevor eine »Förderung von Kooperationen« (zwischen institutionellen und künstlerischen Partner*innen) überhaupt einsetzen kann?
- Welchen Aufwand bringen Kooperationen mit sich? Wo seht ihr Potenziale für die Verbesserung von bisher eingegangenen Kooperationen?
- Perspektiven von Kooperationsförderung
- Habt ihr Vorschläge/Wünsche zur weiteren Entwicklung der Förderung von Kooperationen?
- Welche Rolle spielt aus eurer Sicht Kooperationsförderung für die Etablierung und die verschiedenen Professionalisierungsstadien von Künstler*innen?
- Wie kann Förderung von Kooperationen inklusiver gestaltet werden?

- Gibt es Themen/Aspekte, die im Rahmen der Teilstudie zur »Förderung von Kooperationen« unbedingt berücksichtigt werden sollten?

Fragenkatalog Umfrage mit geförderten Künstler*innen und Produktionsorten der #TakeCareResidenzen (Umfrage #TCR)

Die Umfrage wurde im Zeitraum vom 21.06.2021 bis 30.06.2021 online auf Englisch und Deutsch auf der Befragungsplattform surveymonkey.com durchgeführt. Über eine Mail an die Künstler*innen und Produktionsorte, die an den #TakeCareResidenzen teilgenommen haben, wurden diese eingeladen, an der Umfrage teilzunehmen. Insgesamt wurden 445 Beantwortungen ausgewertet, davon 418 von Künstler*innen und 27 von Produktionsorten/-häusern.

F1: Beantworten Sie die Fragen aus Perspektive eines Produktionshauses, als Künstler*in oder als Künstler*innen-Gruppe?
F2: Was verstehen Sie unter Förderung? (Perspektive Produktionshäuser)
F3: Was verstehen Sie unter Kooperation? (Perspektive Produktionshäuser)
F4: Was verstehen Sie unter Förderung? (Perspektive Künstler*innen)
F5: Was verstehen Sie unter Kooperation? (Perspektive Künstler*innen)
F6: Wie alt sind Sie? (Perspektive Künstler*innen)
F7: Welchem Geschlecht fühlen Sie sich zugehörig? (Perspektive Künstler*innen)
F8: Welcher dieser Kategorien fühlen Sie sich zugehörig? (Perspektive Künstler*innen)
- Abled
- Disabled

F9: In welchem Bundesland leben Sie? (Perspektive Künstler*innen)
F10: Haben Sie einen Migrationshintergrund? (Perspektive Künstler*innen)
F11: In welchem Bundesland befindet sich das Produktionshaus, an dem Sie arbeiten? (Perspektive Produktionshäuser)
F12: Was war Ihre Motivation zu/r Kooperation/en im Rahmen der #TakeCareResidenzen? (Perspektive Produktionshäuser)
F13: Wie oft haben Sie vor der/den #TakeCareResidenz/en bereits mit dem/der Künstler*innen/-Gruppen/en zusammengearbeitet? (Perspektive Produktionshäuser)
F14: Von wem ging der Impuls für Ihre #TakeCareResidenz/en aus? (Perspektive Produktionshäuser)
F15: Nach welchen Kriterien haben Sie Künstler*innen für die #TakeCareResidenzen angefragt? (Perspektive Produktionshäuser)
F16: Worin bestand im Rahmen der #TakeCareResidenz/en die Förderung? (Perspektive Produktionshäuser)
F17: Worin bestand im Rahmen der #TakeCareResidenz/en die Kooperation? (Perspektive Produktionshäuser)
F18: Was war Ihre Motivation für die Kooperation im Rahmen der #TakeCareResidenz? (Perspektive Künstler*innen)
F19: Wie oft haben Sie vor der #TakeCareResidenz bereits mit dem Haus zusammengearbeitet? (Perspektive Künstler*innen)

F20: Von wem ging der Impuls für Ihre #TakeCareResidenz aus? (Perspektive Künstler*innen)
F21: Wieso wurden Sie Ihrer Ansicht nach für die #TakeCareResidenzen-Förderung angefragt? (Perspektive Künstler*innen)
F22: Worin bestand im Rahmen der #TakeCareResidenz die Förderung? (Perspektive Künstler*innen)
F23: Worin bestand im Rahmen der #TakeCareResidenz die Kooperation? (Perspektive Künstler*innen)
F24: Welchen Stellenwert nimmt die Beziehung und Kooperation zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen in Ihrer Arbeit ein? (Perspektive Künstler*innen)
F25: Hat sich durch die #TakeCareResidenzen-Förderung etwas an Ihrer Beziehung zu dem Produktionshaus verändert? (mehrere Antworten möglich) (Perspektive Künstler*innen)
F26: Woran lag das Ihrer Ansicht nach? (Perspektive Künstler*innen)
F27: Welchen Stellenwert nimmt die Beziehung und Kooperation zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen in Ihrer Arbeit ein? (Perspektive Produktionshäuser)
F28: Hat sich durch die #TakeCareResidenzen-Förderung etwas an Ihrer Beziehung zu den geförderten Künstler*innen verändert? (Perspektive Produktionshäuser)
F29: Woran lag das Ihrer Ansicht nach? (Perspektive Produktionshäuser)
F30: Haben sich weitere Projekte aus der Kooperation in der #TakeCareResidenz ergeben? (Perspektive Künstler*innen)
F31: Inwiefern unterscheidet sich die #TakeCareResidenzen-Förderung von anderen Förderprogrammen, Residenzprogrammen oder Kooperationen, die Sie bereits kennengelernt haben? (Perspektive Künstler*innen)
F32: Sind Sie und das kooperierende Haus im selben Bundesland angesiedelt? (Perspektive Künstler*innen)
F33: Sind Ihnen kommunale oder regionale Besonderheiten im Rahmen dieser Förderung aufgefallen? (Perspektive Künstler*innen)
F34: Gab es bei der #TakeCareResidenzen-Förderung Kriterien in der Ausschreibung, die Ihre Bewerbung – oder auch die Bewerbung Anderer – erschwert haben? (Perspektive Künstler*innen)
F35: Haben sich weitere Projekte aus der Kooperation in der/den #TakeCareResidenz/en ergeben? (Perspektive Produktionshäuser)
F36: Inwiefern unterscheidet sich die #TakeCareResidenzen-Förderung von anderen Förderprogrammen, Residenzprogrammen oder Kooperationen, die Sie bereits kennengelernt haben? (Perspektive Produktionshäuser)
F37: Sind Sie und die kooperierenden Künstler*innen im selben Bundesland angesiedelt? (Perspektive Produktionshäuser)
F38: Sind Ihnen kommunale oder regionale Besonderheiten im Rahmen dieser Förderung aufgefallen? (Perspektive Produktionshäuser)
F39: Gab es bei der #TakeCareResidenzen-Förderung Kriterien in der Ausschreibung, die die Bewerbung bzw. Auswahl von bestimmten Künstler*innen/-Gruppen erschwert haben? (Perspektive Produktionshäuser)
F40: Haben Sie Vorschläge/Wünsche zur weiteren Entwicklung der Förderung von Kooperationen?

F41: Gibt es Themen/Aspekte, die in unserer Teilstudie zur Förderung von Kooperationen unbedingt berücksichtigt werden sollten?

Diversität als Chancengleichheit – Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste (Özlem Canyürek)

360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (o. D.): Das Programm. Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.360-fonds.de/programm/ [12.04.2021].

360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (2019): Fortbildungsprogramm mit der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel. Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.360-fonds.de/akademie [13.04.2021].

360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (2021): Diversität als Zukunftsfaktor. Empfehlungen für eine nachhaltige Diversitätsentwicklung in Kulturinstitutionen aus dem Programm 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/download/download/360/210511_KSB_360Grad_Positionspapier_A4_finale_Version.pdf [01.09.2021].

Agbalaka, Lino/Nising, Lena/Trang, Thu Tran (o. D.): Call for Access! Leitlinien zur Förderung marginalisierter Akteur*innen im Kulturbetrieb. Diversity Arts Culture (Hg.). URL: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin-und-publikationen/publi kation-call-access [16.05.2021].

Ahmed, Sara (2000): Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality. New York.

Ahmed, Sara (2007): The Language of Diversity. Ethnic and Racial Studies. 30 (2). 235-256.

Ahmed, Sara (2012): On being Included: Racism and Diversity in Institutional Life. Durham/London.

Aikins, Joshua Kwesi/Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Eine Expertise von Citizens For Europe. Projekt: Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership. URL: https://vielfaltentscheidet.de/wp-content/uploads/2017/04/Final-für-Webseite_klein.pdf [21.02.2019].

Akkoyun, Yasemin/Boitel, Sophie/Eder, Angelika/Neumeister, Stefanie (2020): Vorwort. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich – Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. URL: http://www.stiftung-ge nshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Br oschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021].

Arts Council England (o. D.a): Arts Council National Lottery Development Funds: Elevate. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/downloadfile/ACE_Elevate %20Fund%20Guidance%20FINAL_0.pdf [12.05.2021].

Arts Council England (o. D.b): Unlimited (III). Guidance for Applicants. URL: https://w ww.artscouncil.org.uk/sites/default/files/downloadfile/Unlimited_III_Guidance_f or_applicants.pdf [25.05.2021].

Arts Council England (2012): What is the Creative Case for Diversity? URL: https://housetheatre.org.uk/wp-content/uploads/What_is_the_Creative_Case_for_Diversity.pdf [21.07.2019].

Arts Council England (2017): Guide to Producing Equality Action Objectives and Plans for NPOs. Putting Equality and Diversity into Action. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Equality%20Action%20Guide%20-%20Putting%20equality%20and%20diversity% [21.07.2019].

Arts Council England (2020): Equality, Diversity and the Creative Case. A Data Report 2018 – 2019. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/downloadfile/ACE_DiversityReport_Final_03032020_0.pdf [06.03.2020].

Balme, B. Christopher (2019): Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater. In: Zeitschrift für Kulturmanagement. 5 (2). 37–54.

Bourdieu, Pierre (1993a): The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge.

Bourdieu, Pierre (1993b): Sociology in Question. London.

British Film Institute (2019a): BFI Diversity Standards Criteria. URL: https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards [03.11.2019].

British Film Institute (2019b): Extended Guidance Notes for Meeting the BFI Diversity Standards. URL: https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards [03.11.2019].

Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2020): UTOPIA.JETZT. Bundeskongress 2020. Dokumentation. URL: https://utopia-jetzt.de/images/Downloads/PH_Bundeskongress2020.pdf [04.08.2020].

Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2017): Arbeitspapier zum Bundesforum 2017. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2017/11/FD_BFDK_Arbeitspapier_FINAL.pdf [03.11.2017].

Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesforum I. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2018/03/Bundesforum-I-_Doku_DS.pdf [19.12.2018].

Bundesverband Freie Darstellende Künste/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019). Bündnis für Freie Darstellende Künste: Dokumentation Bundesforum II. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2020/04/BFDK_Broschuere_RZ_DS_low.pdf [16.10.2019].

Calışkan, Fatima (o. D.a): Interkultur Ruhr 2019. Dokumentation Förderfonds. URL: https://interkultur.ruhr/notiz/dokumentation-foerderfonds-interkultur-ruhr-2019 [10.06.2021].

Calışkan, Fatima (o. D.b): Interkultur Ruhr 2020. Dokumentation Förderfonds. Neue Realitäten regionaler Kulturarbeit. URL: https://interkultur.ruhr/notiz/dokumentation-foerderfonds-interkultur-ruhr-2020 [30.08.2021].

Canyürek, Özlem (2020): Refugees Welcome to Germany. In: Ertürk, Nevra & Ünsal, Deniz (Hg.): Cultural Policy Yearbook 2019: Forced Migration and Cultural Production. Istanbul.

Canyürek, Özlem (2022): Cultural Diversity in Motion: Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society. Bielefeld.

Colophon (Hg.) (2019): Diversity and Inclusion Code. URL: https://codedi.nl/wp-content/uploads/2020/09/Diversity-and-Inclusion-Code-English-version.pdf [22.04.2020].
Crenshaw, Kimberlé (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: University of Chicago Legal Forum. 1989 (1). 139-167.
Cultural Diversity Code Steering Group (2014): Cultural Diversity Code. URL: http://codeculturelediversiteit.com/wp-content/uploads/2016/06/Code-Culturele-Diversiteit-Engels.pdf [10.11.2019].
Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019. Köln.
Diversity Ars Culture (o. D.a): Das Projektbüro. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/das-projektbuero/ [16.05.2021].
Diversity Ars Culture (o. D.b): Wie wir arbeiten. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/wie-wir-arbeiten [16.05.2021].
Diversity Ars Culture (o. D.c): Diskriminierungskritische Kulturarbeit. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/angebote-und-veranstaltungen/angebote-fuer-institutionen [16.05.2021].
Diversity Arts Culture (Hg.) (o. D.): Behinderung im Spielplan. Zugänge in den Kulturbetrieb. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin-und-publikationen/publikation-behinderung-im-spielplan [16.05.2021].
Erster Konsens des Runden Tisches NRW für eine Kunst- und Kulturlandschaft der Gesellschaft der Vielen! (2020): Für Diversität in Kunst und Kultur. URL: https://lvdm-nrw.de/wp-content/uploads/2020/06/konsens-des-rt_diversitacc88t20200618.pdf [19.02.2021].
Forum der Kulturen Stuttgart e. V. (o. D.): Interkulturelle Qualifizierung vor Ort. Förderprogramm für Kultureinrichtungen und Kommunen. Programm und Ausschreibung. URL: https://www.forum-der-kulturen.de/angebote/interkulturelle-qualifizierung-vor-ort/ [11.07.2021].
Forum der Kulturen Stuttgart e. V. (2018): Vielfalt in Migrantenvereinen. Ergebnisse der Umfrage Engagement von Migrantenvereinen in der Region Stuttgart und Erfahrungen aus 20 Jahren Forum der Kulturen Stuttgart e. V. URL: https://www.forum-der-kulturen.de/mitmachen/migrantenvereine/fragebogen/ [04.06.2021]
Forum der Kulturen Stuttgart e. V. (2020): Wie Öffnung gelingt. Erfahrungen und Positionen zum Landesprogramm Interkulturelle Qualifizierung vor Ort. Förderrunde I (2014-2017). URL: https://www.forum-der-kulturen.de/angebote/interkulturelle-qualifizierung-vor-ort/ [11.07.2021].
Foucault, Michel (1978): The History of Sexuality. Volume I. An Introduction. New York.
Foucault, Michel (1980): The Confession of the Flesh. In: Gordon, Colin (Hg.): Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972 – 1977. Brighton. 194-228.
Föhl, Patrick/Sievers, Norbert (2013): Kulturentwicklungsplanung. Zur Renaissance eines alten Themas der Neuen Kulturpolitik. In: Institut für Kulturpolitik der KuPoGe (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Band 13, Thema: Kulturpolitik und Planung. Essen. 63-82.
Hage, Ghassan (2000): White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society. New York.

Hall, Peter/Taylor, Rosemary (1996): Political Science and the Three Institutionalisms. In: Political Studies. 44 (5). 936-957.

Heinicke, Julius (2019): Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater. Berlin.

Heppekausen, Sarah (2019): Depri in Deutschland. Schaffen – am Theater Oberhausen inszenieren Technocandy ohne Anti-Rassismus-Klausel einen Abend über die Diskriminierungen des Arbeitslebens. nachkritik.de vom 08.02.2019. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&%20id=16404:schaffen-theater-oberhausen-technocandy&catid=38&Itemid=40 [15.03.2019].

interkultur.pro. (2011): Interkultur – Begriffe, Konzepte, Strategien: Elfter Theorie-Praxis-Diskurs. Veranstaltung am 8. Februar 2011. Düsseldorf.

Interkultur Ruhr (o. D.): Kulturpolitische Handlungsempfehlungen. Interkulturelle Arbeit im Ruhrgebiet. URL: https://interkultur.ruhr/sites/default/files/public/uploads/IKR_Handlungsempfehlung_web.pdf [14.06.2021].

Jäger, Siegfried (2001): Discourse and Knowledge. Theoretical and Methodological Aspects of a Critical Discourse and Dispositive Analysis. In: Wodak, Ruth/Meyer, Michael (Hg.): Methods of Critical Discourse Analysis. London. 32-62.

Kubinaut (o. D.): Kurzinformationen. URL: https://www.kubinaut.de/de/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/kurzinformationen/ [07.07.2021].

Kubinaut (o. D.b): Förderkriterien. URL: https://www.kubinaut.de/de/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/foerderkriterien/ [07.07.2021].

Kubinaut (o. D.c): Fördersäulen. URL: https://www.kubinaut.de/de/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/foerdersaeulen/ [07.07.2021].

Kubinaut (o. D.d): Fragen und Antworten. Wen und was fördert Durchstarten und warum? URL: https://www.kubinaut.de/media/fonds/faq_durchstarten_deutsch.pdf [07.07.2021].

Kubinaut (2018): Förderrichtlinien der für Kultur zuständigen Senatsverwaltung über die Gewährung von Zuwendungen aus dem Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung. URL: https://www.kubinaut.de/media/fonds/foerderrichtlinien_2018_neu.pdf [07.07.2021].

Kulturstiftung des Bundes (2019): Fördergrundsätze 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft. URL: https://www.360-fonds.de/wp-content/uploads/2019/09/20190107-F%C3%B6rdergrunds%C3%A4tze.pdf [11.04.2021].

Kulturstiftung des Bundes (2020a): 360°-Akademie 2020: Session I. Reise ins Innere: Diversitätsprozesse in Kultureinrichtungen, Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_i.html [12.04.2021].

Kulturstiftung des Bundes (2020b): 360°-Akademie 2020: Session II. Draufgeschaut – wie werden Kultureinrichtungen aus postmigrantischer Perspektive wahrgenommen? Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_ii.html. [12.04.2021].

Kulturstiftung des Bundes (2020c): 360°-Akademie 2020:Session III. Fit für die Zukunft: Kulturpolitik und Diversität. Was brauchen die Institutionen? Impulsvor-

träge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_iii.html. [12.04.2021].

Lampert, Anna (2020): Interkultur als Normalität. In Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (Hg.). Dialog 2020. Kulturpolitik für die Zukunft. URL: https://dialog-kulturpolitik-fuer-die-zukunft.landbw.de http://www.mwk.baden-wuerttemberg.de/publikationen [05.06.2021]. 99-103.

Metropol Ruhr (o. D.): Leitbild Interkultur Ruhr. URL: https://interkultur.ruhr/page/mission-statement [10.06.2021].

Nising Prabha, Lena/Mörsch, Carmen (2018): Statt »Transkulturalität« und »Diversität«: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus. In: Blumenreich, Ulrike/Dengel, Sabine/Hippe, Wolfgang/Sievers, Norbert (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18, Band 16. Bielefeld. 139-150.

Nising Prabha, Lena/Ali Bakhsh Naini, Sophie (2020): Erste Schritte. Über Checklisten hinaus. Ein Leitfaden für diversitätsorientierte Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. Genshagen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021]. 26-35.

Nwonka, J. Clive (2020): Race and Ethnicity in the UK Film Industry: An Analysis of the BFI Diversity Standards. London. URL: http://eprints.lse.ac.uk/id/eprint/105675 [01.08.2021].

Pakulski, Jan (1997): Cultural citizenship. In: Citizenship Studies. 1 (1). 73-86.

Parbey, Celia (2019): Shermin Langhoff: »Jede Intendanz in einer deutschen Großstadt muss sich heute der Frage stellen, wie divers ihr Ensemble ist«. EDITION F vom 27.10.2019. URL: https://editionf.com/shermin-langhoff-gorki-postmigrantisches-theater-interview/ [17.11.2019].

Priller, Eckhard/Schrader, Malte/Schulz, Gabriele/Zimmermann, Olaf (2021): Diversität in Kulturinstitutionen 2018-2020. Initiative kulturelle Integration (Hg.). Berlin.

Regus, Christine (2009): Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik – Politik – Postkolonialismus. Bielefeld.

Schmidt, Katharina (2019): Rassismus am Theater. Keine Bühne für Rassismus. taz.de vom 30.06.2019. URL: https://taz.de/Rassismus-am-Theater/!5603768/ [07.10.2019].

Schneider, Wolfgang (2016): Auf dem Weg zu einer Theaterlandschaft. Kulturpolitische Überlegungen zur Förderung der darstellenden Künste. In: Brauneck, Manfred/das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 613-638.

Schneider, Wolfgang (2020): Interdisziplinär, intergenerationell und interkulturell. Ländliche Räume als theatrale Territorien. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Global Village Labs. Berlin. 6-7.

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021): Informationsblatt. Projektförderung im Bereich Diversitätsfonds: IMPACT-Förderung für das Jahr 2022. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/interkulturelleprojekte/artikel.82020.php [16.05.2021].

Shape Arts/Artsadmin (o. D.): About Unlimited. https://weareunlimited.org.uk/ [25.05.2021].

Sharifi, Azadeh (2016): Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater. In: Brauneck, Manfred/das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 335-439.

Städtetag Nordrhein-Westfalen (2008): Kölner Appell: Interkulturelle Arbeit in den Städten: Verbindendes suchen, Verschiedenheiten zulassen. URL: http://www.staedtetag-nrw.de/imperia/md/content/stnrw/internet/2_fachinformationen/2008/3_20080610_koelner_appell_vorstand.pdf [08.04.2017].

Stiftung Genshagen (Hg.) (2020): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021].

Terkessidis, Mark (2019): Kulturelle Teil-Gabe. Das Prinzip der Kollaboration. In: Nationaler Kulturdialog (Hg.): Kulturelle Teilhabe. Zürich. 79-86.

Vertovec, Steven (2012): Diversity and the Social Imaginary. In: European Journal of Sociology. 53 (3). 287-312.

Yildiz, Erol (2019): Postmigrantische Lebensentwürfe jenseits der Parallelgesellschaft. In: Böttcher, Alexander/Hill, Mark/Rotter, Anita/Schacht, Frauke/Wolf, A. Maria/Yildiz, Erol (Hg.): Migration bewegt und bildet. Kontrapunktische Betrachtungen. Innsbruck. 13-27.

Weigl, Aron (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.): Materialien und Dokumente zu den freien darstellenden Künsten, Nr. 3. URL: https://darstellende-kuenste.de/images/freieDK_dokumenteNR3-Studie-3-2018_tf_K1_small.pdf. [10.06.2021].

Westfalenspiegel (2019): Aus für Zukunftsakademie NRW vom 28.05.2019. URL: https://www.westfalenspiegel.de/aus-fuer-zukunftsakademie-nrw/ [12.07.2019].

Zosik, Anna (2020): »Die« kommen doch (nicht) von alleine. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. Genshagen. 20-25. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021].

Zukunftsakademie NRW (2019): Vielfalt im Blick. Diversität in Kultureinrichtungen. Düsseldorf. URL: http://www.miz.org/downloads/dokumente/961/2019_zak_nrw_vielfalt_im_blick.pdf [11.12.2020].

Gesprächspartner*innen

Golschan Ahmad Haschemi	Performerin, Kulturwissenschaftlerin, Bildungsreferentin
Sasha Amaya	Choreografin, Performerin

Melmun Bajarchuu	Produktionsleiterin, Sophiensælen
Khadidiatou Rachel Bangoura	Choreografin und Tänzerin
Immanuel Bartz	Produktionsleiter und Dramaturg, Collective Ma'luba
Meriam Bousselmi	Autorin, Dramaturgin, Regisseurin
Nadija Dias	Produzentin und Beraterin für Darstellende Künste
Leyla Ercan	Agentin für Diversität, Staatstheater Hannover
Nils Erhart	Leitungsmitglied, Theater X
Anis Hamdoun	Autor, Dramaturg
Jasmin Ibrahim	Leitungsmitglied, Theater X
Selin Kavak	Schauspielerin
Handan Kaymak	Expertin für diversitätsorientierte Organisationsentwicklung und Prozessbegleitung
Mirrianne Mahn	Diversitätsreferentin des Kinder- und Jugendgheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland
Zwoisy Mears-Clarke	Choreograf und Performer
Pierre Zinke	Künstler mit Behinderung, Kulturaktivist

Performing Climate Action(s) – Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten (Maximilian Haas und Sandra Umathum)

63 Prozent fliegen selten oder gar nicht (2019). tagesschau vom 26.07.2019. URL: https://www.tagesschau.de/inland/deutschlandtrend/deutschlandtrend-1735.html [13.10.2021].

Atmosfair. URL: https://www.atmosfair.de/de/kompensieren/ [13.10.2021].

Aurora Nova – International Theatre Booking GmbH: Sustainable Touring Toolbox. URL: https://toolbox.sustainability-lab.eu [13.10.2021].

Ballhaus Naunynstraße – Postmigrantisches Theater. URL: https://ballhausnaunynstrasse.de/repertoire/ [13.10.2021].

Baumast, Annett (2021): Licht ins Dunkel … Ökologische Nachhaltigkeit im Kulturbetrieb messbar machen. In: Kulturstiftung des Bundes (Hg.): Klimabilanzen in Kulturinstitutionen. Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien. 5-7. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/Klimabilanzen/210526_KSB_Klimabilanzen_Publikation.pdf [13.10.2021].

Behörde für Kultur und Medien (2019): Modernisierung: Kampnagel neu denken. Erste Ideen für die Sanierung und Weiterentwicklung des internationalen Produktionszentrums vorgestellt. URL: https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/13297704/kampnagel-modernisierung-konzeptstudie/ [13.10.2021].

Beitrag zum Klimaschutz (2020): Mehr Dienstreisen mit der Bahn. Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat vom 20.01.2020. URL: https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/kurzmeldungen/DE/2020/01/brkg-bahn.html [13.10.2021].

Bel, Jérôme (2019): Facebook vom 10.09.2019. URL: https://www.facebook.com/BELJEROME2/posts/2694468340586418/ [13.10.2021].

Berneiser, Jessica/Senkpiel, Charlotte/Kustermann, Miriam/Gölz, Sebastian (2020): Flugverhalten in Deutschland und Europa. Ergebnisse einer repräsentativen Befragung der deutschen Bevölkerung. Fraunhofer-Institut für Solare Energiesysteme ISE. Freiburg. 25.06.2020. URL: https://www.ise.fraunhofer.de/content/dam/ise/de/downloads/pdf/Forschungsprojekte/Ergebnisse_Flugstudie.pdf [13.10.2021].

Bischof, Philippe (2021): Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Wirkungsziele einer künftigen Kulturökonomie. Bundesforum 2021. URL: https://vimeo.com/605138181 [13.10.2021].

Blümm, Florian (2021): CO2-Ausstoß weltweit: Treibhausgasemissionen pro Kopf nach Ländern. In: Tech for Future. URL: https://www.tech-for-future.de/co2-ausstoss/ [13.10.2021].

Bookdifferent. URL: https://www.bookdifferent.com/en/ [13.10.2021].

Bookitgreen. URL: https://bookitgreen.com/de/ [13.10.2021].

Brieglеb, Till (2020): Konsequenzlähmung. In: Kulturstiftung des Bundes (KSB) (Hg.): magazin 34 (Dilemmata). URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_34/konsequenzlaehmung.html [13.10.2021].

Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (BMU) (2021): Klimaschutz in Zahlen. Fakten, Trends und Impulse deutscher Klimapolitik. Ausgabe 2021. URL: https://www.bmu.de/fileadmin/Daten_BMU/Pools/Broschueren/klimaschutz_zahlen_2021_bf.pdf [13.10.2021].

Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (BMU) (2020): Leitfaden für die nachhaltige Organisation von Veranstaltungen. URL: https://www.bmu.de/fileadmin/Daten_BMU/Pools/Broschueren/veranstaltungsleitfaden_bf.pdf [13.10.2021].

Bundesrechnungshof (2018): Bonner Erklärung zur Nachhaltigkeit. URL: https://www.bundesrechnungshof.de/de/zusammenarbeit/landesrechnungshoefe/bonner-erklaerung-zur-nachhaltigkeit [13.10.2021].

Bundesverfassungsgericht: Verfassungsbeschwerden gegen das Klimaschutzgesetz teilweise erfolgreich. Pressemitteilung Nr. 31/2021 vom 29. April 2021. URL: https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2021/bvg21-031.html [13.10.2021].

Can I really make a difference? (2020) Flight Free UK vom 27.01.2020. URL: https://flightfree.co.uk/post/can-i-really-make-a-difference/ [13.10.2021].

Clausen, Jens/Schramm, Stefanie (2021): Klimaschutzpotenziale der Nutzung von Videokonferenzen und Homeoffice. Ergebnisse einer repräsentativen Befragung von Geschäftsreisenden. Berlin.

»das ist alles von der Kunstfreiheit gedeckt …« über die ästhetik der klimakrise, punkrockmusivals bei amazon, komplexe dilemmata und flugscham (2021). Nicola Bramkamp im Gespräch mit Helgard Haug (Rimini Protokoll), Jean Peters (Peng!), Alexander Giesche und Anta Helena Recke. In: Zellner, Juliane/Lobbes, Marcus/Zipf, Jonas (Hg.): transformers. digitalität inklusion nachhaltigkeit. Arbeitsbuch (eBook). Berlin. 141-184.

Deutscher Nachhaltigkeitskodex. URL: https://www.deutscher-nachhaltigkeitskodex.de

Die Bundesregierung (2015): Agenda 2030. Ziele für eine nachhaltige Entwicklung weltweit. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/nachhaltigkeitspolitik/ziele-fuer-eine-nachhaltige-entwicklung-weltweit-355966 [13.10.2021].

Digitalisierung und sozial-ökonomische Transformation. URL: https://www.nachhaltige-digitalisierung.de [13.10.2021].

Deutsche Presse Agentur: Video aus fürs Klima: CO2-Bilanz im Netz verbessern (2021). Zeit-Online vom 18.02.2021. URL: https://www.zeit.de/news/2021-02/18/video-aus-fuers-klima-co2-bilanz-im-netz-verbessern [13.10.2021].

Ecotransit. URL: https://www.ecotransit.org/de/emissionsrechner/ [13.10.2021].

Engagement Global/GIZ: Kompass Nachhaltigkeit – Webportal zur nachhaltigen öffentlichen Beschaffung. URL: https://www.kompass-nachhaltigkeit.de/ [13.10.2021].

Dillon, Paddy (2021a): The Theatre Green Book. Volume 1: Sustainable Productions. URL: https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/06/GREEN-BOOK-1_SHORT-Beta-issue_c.pdf [13.10.2021].

Dillon, Paddy (2021b): The Theatre Green Book. Volume 2: Sustainable Buildings. URL: https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/11/GREEN-BOOK-2_00_beta.pdf [08.01.2022]

Earth Overshoot Day. URL: https://www.overshootday.org/about-earth-overshoot-day/. [13.10.2021].

EnergieAgentur NRW: EVENT.rechner. URL: http://energieagentur.co2calc.simplethings.de/calculator-secure?t=1446029450 [13.10.2021].

Europäische Kommission (2021): Europäischer Grüner Deal. Erster klimaneutraler Kontinent werden. URL: https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/european-green-deal_de [13.10.2021].

Flightemissionmap. URL: https://flightemissionmap.org [13.10.2021].

Fonds Darstellende Künste: Wiederaufnahmeförderung. URL: https://www.fonds-daku.de/wiederaufnahmefoerderung/ [13.10.2021].

Friends of the Materials for the Arts (2019): 2018 Annual Report. URL: https://www.materialsforthearts.org/wp-content/uploads/2019/09/Friends-of-Materials-for-the-Arts-2018-Annual-Report.pdf [13.10.2021].

Germanwatch (2021): Hand Print: Wandel in Bewegung setzen – Dein Handabdruck macht den Unterschied! URL: https://www.germanwatch.org/de/handprint [13.10.2021].

Gintersdorfer, Monika (2020): Nicht spalten, sondern solidarisieren. nachtkritik vom 29.09.2020. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18781:internationaler-gastspiel-und-reisebetrieb-ein-plaedoyer-fuer-klimabewusstes-reisen-fuer-nord-suedausgleich-und-gegen-beschraenkungen-fuer-diejenigen-die-sowieso-am-meisten-unter-restriktionen-leiden&catid=101&Itemid=84 [13.10.2021].

Gob Squad. URL: https://www.gobsquad.com/current-projects/ [13.10.2021].

GoClimate. URL: https://www.goclimate.com [13.10.2021].

Goehler, Adrienne (2019): Nachhaltigkeit braucht Entschleunigung braucht Grundeinkommen. Institut für transformative Nachhaltigkeitsforschung vom 12.11.2019.

URL: https://www.iass-potsdam.de/de/blog/2019/11/nachhaltigkeit-braucht-entschleunigung-braucht-grundeinkommen [13.10.2021].

Goehler, Adrienne/Rivera, Manuel und 129 Stimmen aus Kunst, Wissenschaft und dem Dazwischen: Für einen Fonds Ästhetik und Nachhaltigkeit | FÄN. URL: https://www.fonds-aesthetik-und-nachhaltigkeit.de [13.10.2021].

Gössling, Stefan/Humpe, Andreas (2020): The global scale, distribution and growth of aviation: Implications for climate change. In: Global Environmental Change. Volume 65. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959378020307779 [13.10.2021].

Good Travel. URL: https://goodtravel.de [13.10.2021].

Gore, Tim/Alestig, Mira/Ratcliff, Anna (2020): Confronting Carbon Inequality. Putting climate justice at the heart of the COVID-19 recovery. URL: https://www.oxfam.de/system/files/documents/20200921-confronting-carbon-inequality.pdf [13.10.2021].

Green Mobility. URL: https://www.greenmobility.de/co2/hamburg [13.10.2021].

Greenpeace (2010): Deutsche Bahn fährt mit dreckigem Kohlestrom (2010). URL: https://www.greenpeace.de/sites/www.greenpeace.de/files/fs_100222_BahnDatteln_cv_0.pdf [13.10.2021].

Guattari, Félix (1994): Die drei Ökologien. Wien.

Hanseatische Materialverwaltung: Über uns. URL: https://www.hanseatische-materialverwaltung.de/ueber-uns [13.10.2021].

Haraway, Donna (2003): The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago.

Hauptstadtkulturfonds (HKF). URL: https://hauptstadtkulturfonds.berlin.de/foerderung/faq [13.10.2021].

Heinrich-Böll-Stiftung/Konzeptwerk Neue Ökonomie (Hg.) (2020): A Societal Transformation Scenario for Staying Below 1.5 °C. A study by Kai Kuhnhenn, Luis Costa, Eva Mahnke, Lina Schneider, Steffen Lange. Berlin

Hoffmann, Pia (2020): Reisen mit kleinem Fußabdruck. Die Presse vom 15.01.2020. URL: https://www.diepresse.com/5750248/reisen-mit-kleinem-fussabdruck [13.10.2021].

Hopkins, Lisa/Cairns, Sally (2000): Elite Status: global inequalities in flying. Report for Possible. March 2021. URL: https://static1.squarespace.com/static/5d30896202a18c0001b49180/t/605a0951f9b7543b55bb003b/1616513362894/Elite+Status+Global+inequalities+in+flying.pdf [13.10.2021].

Impulse Theater Festival: https://www.impulsefestival.de [13.10.2021].

Institut für Kulturpolitik/Stiftung Universität Hildesheim (2020): Wirkungsfelder und Kriterien für einen Nachhaltigkeitskodex in der Soziokultur. URL: https://www.deutscher-nachhaltigkeitskodex.de/de-DE/Documents/PDFs/Leitfaden/Soziokultur_Grundgerust_2020.aspx [13.10.2021]

IPCC (2021): Summary for Policymakers. In: Climate Change 2021: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Cambridge. URL: https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/ [13.10.2021].

IPCC (2018): 1,5 °C globale Erwärmung. Ein IPCC-Sonderbericht über die Folgen einer globalen Erwärmung um 1,5 °C gegenüber vorindustriellem Niveau und die damit verbundenen globalen Treibhausgasemissionspfade im Zusammenhang mit einer

Stärkung der weltweiten Reaktion auf die Bedrohung durch den Klimawandel, nachhaltiger Entwicklung und Anstrengungen zur Beseitigung von Armut. Zusammenfassung für politische Entscheidungsträger. URL: https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2020/07/SR1.5-SPM_de_barrierefrei.pdf [13.10.2021].

Jeder zweite Flug eine Kurzstrecke (2021). tagesschau vom 04.06.2021. URL: https://www.tagesschau.de/wirtschaft/konjunktur/kurzstreckenfluege-statistik-101.html [13.10.2021].

Julie's Bicycle (2021a): Culture, Climate and Environmental Responsibility: Annual Report 2019-20. URL: https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2021/09/ACE-JB-annual-report-2019-20.pdf [13.10.2021].

Julie's Bicycle (2021b): Creative Green Tools. URL: https://juliesbicycle.com/reporting/ [13.10.2021].

Julie's Bicycle (2021c): Putting a Price on Carbon. From Offsets to True Value. London. URL: https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2021/03/JB-Offsetting-FinalFullReport.pdf [13.10.2021].

Julie's Bicycle (2011): Grüne Mobilität. Ein Leitfaden zur ökologisch nachhaltigen Mobilität für die Darstellenden Künste. URL: https://on-the-move.org/files/Green%20Mobility%20Guide_Deutsch.pdf [13.10.2021].

Kirchberger, Johann (2021): Förderung des Luftverkehrs. Ein undurchdringliches System. Süddeutsche Zeitung vom 04.05.2021. URL: https://www.sueddeutsche.de/muenchen/freising/foerderung-des-luftverkehrs-ein-undurchdringliches-system-1.5284449 [13.10.2021].

Kirchner, Sandra (2021): Corona wird zum Einschnitt für Dienstreisen. Klimareporter vom 24.02.2021. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/corona-wird-zum-einschnitt-fuer-dienstreisen [13.10.2021].

Kössler, Georg/Powalla, Oliver (2019): Wer darf morgen noch fliegen? Klimareporter vom 18.07.2019. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/wer-darf-morgen-noch-fliegen [13.10.2021].

Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2020): EINFACH MACHEN! Ein Kompass für ökologisch nachhaltiges Produzieren im Kulturbereich: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/content_stage/emas/Kompass-fuer-nachhaltiges-Produzieren-im-Kulturbereich-2020-KSB.pdf [13.10.2021].

Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021a): Klimabilanzen in Kulturinstitutionen: Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit/detail/klimabilanzen_in_kulturinstitutionen.html [13.10.2021].

Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021b): Kreislaufwirtschaft im Kulturbetrieb. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/kreislaufwirtschaft_im_kulturbetrieb.html [13.10.2021].

Kulturstiftung des Bundes (KSB) (2021c): Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/doppelpass_fonds_fuer_kooperationen_im_theater.html [13.10.2021].

Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH (2019): KBB Umwelterklärung. Berlin. 2019.

Kunst-Stoffe: Wiederverwendung stärken & Materialkreisläufe schaffen. Gebrauchtmaterialzentren als Baustein kommunaler Ressourcenpolitik. URL: https://kunst-stoffe-berlin.de/wp-content/uploads/2019/07/Handreichung-Gebrauchtmaterialzentrum.pdf [13.10.2021].

Landeshauptstadt Düsseldorf (2020): tanzhaus nrw soll für 18,5 Millionen Euro modernisiert werden. URL: https://www.duesseldorf.de/aktuelles/news/detailansicht/newsdetail/tanzhaus-nrw-soll-fuer-185-millionen-euro-modernisiert-werden-1.html [13.10.2021].

LIFT-Theaterfestival. URL: https://www.liftfestival.com/events/concept-touring [13.10.2021].

Metamine (Informationen und Beratung für nachhaltige Digitalisierung). URL: https://metamine.de [13.10.2021].

Miles & More. URL: https://www.miles-and-more.com/de/de/program/status-benefits/frequent-traveller-status.html [13.10.2021].

Musiol, Lynn Takeo/Tschirner, Christian (04.11.2020): Don't shoot the messenger. Kommentar zu Gintersdorfer, Monika (2020): Nicht spalten, sondern solidarisieren. nachtkritik vom 29.09.2020. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18781:internationaler-gastspiel-und-reisebetrieb-ein-plaedoyer-fuer-klimabewusstes-reisen-fuer-nord-suedausgleich-und-gegen-beschraenkungen-fuer-diejenigen-die-sowieso-am-meisten-unter-restriktionen-leiden&catid=101&Itemid=84 [13.10.2021].

Myclimate. URL: https://co2.myclimate.org/de/offset_further_emissions [13.10.2021].

Natürlich. Digital. Nachhaltig. Ein Aktionsplan des BMBF (2019). URL: https://www.bmbf.de/SharedDocs/Publikationen/de/bmbf/pdf/natuerlich-digital-nachhaltig.pdf?__blob=publicationFile&v=2 [13.10.2021].

NT Gent (2021): The Theatre Green Book. URL: https://www.ntgent.be/en/news/the-theatre-green-book [13.10.2021].

Ökoprofit NRW (2021): Aktuelle Erfolgsbilanz in NRW. URL: www.oekoprofit-nrw.de [13.10.2021].

Opfer und Täter – Kultur im Klimawandel (2021). In: aspekte – die Kultursendung im ZDF vom 23.07.2021. URL: https://www.zdf.de/kultur/aspekte/klimawandel-nachhaltigkeit-kultur-100.html [13.10.2021].

Plöger, Sven (2020): Stromfresser Internet. Telepolis vom 08.06.2020. URL: https://www.heise.de/tp/features/Stromfresser-Internet-4776573.html [13.10.2021].

Rat für nachhaltige Entwicklung (2018): Der hochschulspezifische Nachhaltigkeitskodex. URL: https://www.deutscher-nachhaltigkeitskodex.de/de-DE/Documents/PDFs/Leitfaden/2018-05-15-hs-dnk.aspx [13.10.2021].

Rimini Protokoll. URL: https://www.rimini-protokoll.de [13.10.2021].

Rodríguez, Lázaro Gabino (2021): Open Letter to Jérôme Bel. In: e-tcetera vom 14.03.2021. URL: https://e-tcetera.be/open-letter-to-jerome-bel/ [13.10.2021].

Sandon, Lalon (2021): Der 29-Euro-Flug ist nicht das Problem. Klimareporter vom 01.06.2021. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/der-29-euro-flug-ist-nicht-das-problem [13.10.2021].

Schaubühne am Lehniner Platz. URL: https://www.schaubuehne.de [13.10.2021].

Schneider, Wolfgang/Gruber, Kristina/Brocchi, Davide (Hg.) (2021): Jetzt in Zukunft. Zur Nachhaltigkeit in der Soziokultur. München.

Schreiber, Falk (2020): Die unsexy Lösung. nachtkritik vom 10.12.2020. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18951:theater-und-nachhaltigkeit-wie-kann-das-theater-dazu-beitragen-die-klimakatastrophe-abzuwenden-ein-neues-aktionsbuendnis-sucht-antworten&catid=101&Itemid=84 [13.10.2021].

Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Abteilung Kultur. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/wiederaufnahmefoerderung/ [13.10.2021].

She She Pop. URL: https://sheshepop.de/produktionen/ [13.10.2021].

Showing without going. An Atlas. URL: http://showingwithoutgoing.live https://vidy.ch/en/showing-without-going[13.10.2021].

Sommer, Bernd/Welzer, Harald (2014): Transformationsdesign: Wege in eine zukunftsfähige Moderne. München.

The frequent flight levy: the way to make fewer flights fair for everyone (2020). Possible am 08.09.2020. URL: https://www.wearepossible.org/actions-blog/the-frequent-flight-levy-the-way-to-make-fewer-flights-fair-for-everyone [13.10.2021].

Traivelling. URL: https://www.traivelling.com [13.10.2021].

Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Bubandt, Nils (2017): Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene. Minneapolis.

Umathum, Sandra (2020): Die Rache des Hustens. In: Haas, Maximilian/Wicke, Joshua (Hg.): Lockdown Theater. Zürich. URL: https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/18314/lockdown-theatre-4-die-rache-des-hustens [13.10.2021].

Umweltbundesamt (2021a): Die Treibhausgase. URL: https://www.umweltbundesamt.de/themen/klima-energie/klimaschutz-energiepolitik-in-deutschland/treibhausgas-emissionen/die-treibhausgase [13.10.2021].

Umweltbundesamt (2021b): Erdüberlastungstag: Deutschland lebt auf Kosten anderer Länder. URL: https://www.umweltbundesamt.de/themen/erdueberlastungstag-deutschland-lebt-auf-kosten [13.10.2021].

Umweltbundesamt (2021c): Konsum und Umwelt: Zentrale Handlungsfelder. URL: https://www.umweltbundesamt.de/themen/wirtschaft-konsum/konsum-umwelt-zentrale-handlungsfelder#maßnahmen [13.10.2021].

Umweltbundesamt (2021d): Der Weg zur treibhausgasneutralen Verwaltung. Etappen und Hilfestellungen: https://www.umweltbundesamt.de/publikationen/der-weg-zur-treibhausgasneutralen-verwaltung [13.10.2021].

United Nations Framework Convention on Climate Change (2015): The Paris Agreement. URL: https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement/the-paris-agreement [13.10.2021].

Unter 1000 mach ich's nicht. URL: https://www.unter1000.de [13.10.2021].

Veit, Tobias (2021): Die Gastspiele sind das Problem. CCB Magazin vom 13.09.2021. URL: https://www.creative-city-berlin.de/de/ccb-magazin/2021/9/13/tobias-veit-die-gastspiele-sind-das-problem/?theme=all&category=film-rundfunk& [13.10.2021].

Vereinte Nationen (2015): Transformation unserer Welt: die Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung. Resolution der Generalversammlung. 70/1. Verabschiedet am 25.

September 2015. URL: https://www.un.org/depts/german/gv-70/band1/ar70001.pdf [13.10.2021].

Vetter, Andrea/Schmelzer, Matthias (2019): Degrowth/Postwachstum zur Einführung. Hamburg.

What makes a frequent flyer? (2020) Flight Free UK vom 31.08.2020. URL: https://flightfree.co.uk/post/what-makes-a-frequent-flyer/ [13.10.2021].

Welthungerhilfe (2021): Auf großem Fuß: Was ist der ökologische Fußabdruck? URL: https://www.welthungerhilfe.de/lebensmittelverschwendung/was-ist-der-oekologische-fussabdruck/ [13.10.2021].

Wikipedia: Liste deutscher Orte und Gemeinden, die den Klimanotstand ausgerufen haben. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutscher_Orte_und_Gemeinden,_die_den_Klimanotstand_ausgerufen_haben [13.10.2021].

Wikipedia: Theater und Nachhaltigkeit. URL: https://theaternachhaltig.miraheze.org/w/index.php?title=Hauptseite&oldid=292 [13.10.2021].

Wolters, Stephan/Schaller, Stella/Götz, Markus (2018): Freiwillige CO2-Kompensation durch Klimaschutzprojekte. Dessau-Roßlau. URL: https://www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/376/publikationen/ratgeber_freiwillige_co2_kompensation_final_internet.pdf [13.10.2021].

WWF (2021): EU-Emissionshandel. URL: https://www.wwf.de/themen-projekte/klima-energie/klimaschutz-und-energiewende-in-europa/eu-emissionshandel [13.10.2021].

Zwischen Eigensinn und Peripherisierung – Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte (Micha Kranixfeld und Marten Flegel)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Kina Becker
Abb. 2 Theaterwerkstatt Pilkentafel
Abb. 3 Birgit Lantermann
Abb. 4 Merle | Mische | Klee
Abb. 5 Dörte Kiehn
Abb. 6 Stefan Döring
Abb. 7 TanzART
Abb. 8 szene 2wei
Abb. 9 Tobias Brabanski
Abb. 10 Ronald Mundzeck
Abb. 11 Sascha Willms
Abb. 12 Micha Kranixfeld
Abb. 13 Simon von Oppeln-Bronikowski

Literatur

AMO/Koolhaas, Rem (Hg.) (2020): Countryside: A Report. Köln.
Anders, Kenneth (2018): Es geht um Freiheit. Über die ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine Kulturelle Bildung als Landschaftliche Bildung. URL: https://doi.org/10.25529/92552.7 [04.12.2020].
Baisch, Claudius/Schmidt, Henrike/Soubh, Dana (Hg.) (2020): Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater. Uckerland.
Beetz, Stephan (2008): Die Natur der Peripherien. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Frankfurt/New York. 562-576.
— (2008): Peripherisierung als räumliche Organisation sozialer Ungleichheit. In: Barlösius, Eva/Neu, Claudia (Hg.): Peripherisierung – eine neue Form sozialer Ungleichheit? Berlin. 7-16.
BFDK (o.J.): Performing Exchange. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/performing-exchange.html [06.10.2021].
— (o.J.): tanz + theater machen stark. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/tanz-theater-machen-stark.html [06.10.2021].
BFDK (Hg.) (2017): Was das Freie Theater bewegt. Berlin.
BFDK/Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019): Bündnis für Freie Darstellende Künste. Dokumentation Bundesforum II. Berlin.
Bildhauer, Judith (2020): Vom Eigensinn der Landkultur. URL: https://dialog-kulturpolitik-fuer-die-zukunft.landbw.de/forum/detail/vom-eigensinn-der-landkultur [02.10.2021].
Blumenreich, Ulrike/Kröger, Franz/Pfeiffer, Lotte/Sievers, Norbert/Wingert, Christine (2019): Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit. Bonn.
BMEL (2019): Freizeit und Kultur: LandKULTUR – 260 Projekte in ländlichen Regionen gefördert. URL: https://www.bmel.de/DE/themen/laendliche-regionen/freizeit-und-kultur/mud-land-kultur.html [06.10.2021].
Bohde, Elisabeth (2020): ›Stadt kann doch jeder‹ – Perspektiven auf ›Räume und Regionen‹. In: BFDK (Hg.): Utopia jetzt. Bundeskongress der freien darstellenden Künste 2020. Dokumentation. Berlin. 33.
Brauneck, Manfred (2016): Vorwort. In: Brauneck, Manfred et al. (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 13–44.
Das letzte Kleinod (2017): Exodus. In: Jeschonnek, Günter (Hg.): Darstellende Künste im öffentlichen Raum. Transformationen von Unorten und ästhetische Interventionen. Berlin. 42-51.
Dimbath, Oliver/Ernst-Heidenreich, Michael/Roche, Matthias (2018): Praxis und Theorie des Theoretical Sampling. Methodologische Überlegungen zum Verfahren einer verlaufsorientierten Fallauswahl. In: Forum Qualitative Sozialforschung 19 (3). o. S.
Donovan, Lisa/Brown, Maren (2017): Leveraging Change: Increasing Access to Arts Education in Rural Areas. Working Paper. URL: https://www.giarts.org/leveraging-change-increasing-access-arts-education-rural-areas [03.10.2021].

Dünkel, Frieder/Ewert, Stefan/Geng, Bernd/Harrendorf, Stefan (2019): Peripherisierung ländlicher Räume. In: Klimke, Daniela/Oelkers, Nina/Schweer, Martin K. W. (Hg.): Sicherheitsmentalitäten im ländlichen Raum. Wiesbaden. 107-140.

Festival der Regionen (o.J.): Über. URL: https://fdr.at/ueber/ [05.10.2021].

flausen+ (o.J.): flausen+bundesnetzwerk. URL: https://flausen.plus/bundesnetzwerk/ [07.10.2021].

Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Geschäftsbericht des Fonds Darstellende Künste für das Jahr 2019. Berlin.

Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Global Village Labs. Berlin.

Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Global Village Ventures. Berlin.

— (2021): Forschungsprogramm zur Förderung in den Darstellenden Künsten. URL: https://www.fonds-daku.de/aktivitaeten/forschungsprogramm/ [22.09.2021].

Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2021): Geschäftsbericht 2020. Berlin.

Freundt, Michael (2016): Ich bin dann mal ständig weg … Mobilität in den freien Darstellenden Künsten. In: Rosendahl, Matthias et al. (Hg.): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012-2015. Berlin. 31-34.

Fülle, Henning (2015): Freies Theater. Berlin.

Gläser, Jochen/Laudel, Grit (2010): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. Wiesbaden.

Götzky, Doreen (2013): Kulturpolitik in ländlichen Räumen. Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim.

— (2015): Viel erreicht, Zukunft ungewiss. 20 Jahre Kulturentwicklungsplanung im Landkreis Hildesheim – Gutachten über Entwicklungen und Perspektiven. Hildesheim.

Helbrecht, Ilse (2019): Urbanität – Ruralität. Der Versuch einer prinzipiellen Klärung und Erläuterung der Begriffe. In: dérive – Zeitschrift für Stadtforschung (76). 6-13.

Helfferich, Cornelia (2009): Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews. Wiesbaden.

Herbordt/Mohren (2019): Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln. In: Umathum, Sandra/Deck, Jan (Hg.): Postdramaturgien. Berlin. 97-111.

ITI Zentrum Deutschland (Hg.) (2019): Stadt Land Kunst. Theater im Dialog mit der Gesellschaft an den Rändern der Städte und jenseits der Metropolen. Berlin.

Kegler, Beate (2018): Freilichttheater in Niedersachsen. Studie zur Lage und kulturpolitischen Bedeutung der Freilichtbühnen als breitenkulturelle Akteure. Hildesheim.

— (2020): Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Herausforderung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit. München.

Kersten, Jens/Neu, Claudia/Vogel, Berthold (2019): Für eine Politik des Zusammenhalts. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 69 (46). 4-11.

Kranixfeld, Micha (2020): Auf der Mauer sitzend in die Weite schauen. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Global Village Labs. Berlin. 62f.

Kranixfeld, Micha/Schuster, Susanne/Worpenberg, Felix (2018): (im Verschwinden erscheint es). Künstlerische (Raum-)Forschung über das Ländliche. In: Hinz, Melanie/Kranixfeld, Micha/Köhler, Norma/Scheurle, Christoph (Hg.): Forschendes Theater in Sozialen Feldern. München. 179-186.

Krieger, Peter (2018): Der ländliche Raum als politisches Bild in Geschichte und Gegenwart. Vortrag beim TRAFO-Ideenkongress. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sIDQigRveqU [02.01.2020].

Krüger, Jens O. (o.J.): Elternsache Kulturelle Bildung. Elterliches Bildungsengagement in ländlichen Räumen. URL: https://www.uni-koblenz-landau.de/de/koblenz/fb1/sempaed/allg_paed1/projekte/elkubi [03.10.2021].

Kuckartz, Udo (2018): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. Weinheim/Basel.

Kuhn, Konrad J. (2016): Ressource ›Volkskultur‹: Karrieren eines Konzepts zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit in der Schweiz. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 27(2), 67–91. URL: https://doi.org/10.25365/oezg-2016-27-2-4 [03.02.2022].

Kujath, Hans J./Dehne, Peter/Stein, Axel (2019): Wandel des ländlichen Raumes in der Wissensgesellschaft. In: Raumforschung und Raumordnung Spatial Research and Planning 77 (5). 475-491.

Kultursekretariat NRW Gütersloh (o.J.): Heimwärts. URL: https://www.heimwaerts-nrw.de/ [03.10.2021].

Kulturstiftung des Bundes (o.J.): Tanzland. Programm für Gastspielkooperationen. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/tanzland.html [06.10.2021].

Küpper, Patrick (2016): Abgrenzung und Typisierung ländlicher Räume. Braunschweig.

LaFT Baden-Württemberg (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste im ländlichen Raum Baden-Württembergs. Evaluation Gastspielförderung. Bestandsaufnahme Veranstaltersituation. Baden-Baden.

LaFT MV (o.J.): Mitglieder. URL: https://laftmv.de/mitglieder/ [03.10.2021].

LaFT Nds. (o.J.): PERFORMING EXCHANGE (PEX) für Niedersachsen. URL: https://www.laft.de/laft-aktuell/performing-exchange-pex.html [03.10.2021].

Landeskulturverband Schleswig-Holstein (o.J.): Kulturknotenpunkt. URL: www.kulturknotenpunkt.de/ [03.10.2021].

Landestheater Tübingen (o.J.): Theaterwerkstatt Schwäbische Alb. Stadt.Land.Im Fluss. URL: https://www.landestheater-tuebingen.de/Projekte.html?id=127 [03.10.2021].

Landesverband der Freien Theater in Sachsen (o.J.): Konferenz der Visionen. URL: https://konferenz-der-visionen.de/ [06.10.2021].

Landesverband Freier Theater Brandenburg (o.J.): Brandenburger Spielorte. URL: https://freie-theater-brandenburg.de/brandenburger-spielorte [06.10.2021].

LKB Hessen (o.J.): LandKulturPerlen. Kulturelle Bildung in ländlichen Räumen. URL: https://www.landkulturperlen.de/ [03.10.2021].

Martin, Olaf (2015): Der Grundwasserspiegel im ländlichen Raum. Plädoyer für eine Kulturpolitik von unten. In: Kulturpolitische Mitteilungen (151). 39-41.

Maschke, Lisa/Mießner, Michael/Naumann, Matthias (2020): Kritische Landforschung.

Merz, Günther (2011): Das Projekt ›Der Hexer in Niedernhall‹. In: Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater. Berlin. 330-332.

MWFK Brandenburg (2020) : Freie Theater erhalten mehr als 1,3 Millionen Euro. URL : https ://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~14-06-2020-foerderung-freie-theater# [03.10.2021].

Myvillages (Hg.) (2019) : The Rural. London.

Pro Helvetia (o.J.) : echos – Volkskultur für morgen. URL : https ://prohelvetia.ch/de/initiative/echos-volkskultur-fuer-morgen/ [05.10.2021].

Renz, Thomas/Götzky, Doreen (2014): Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern. Hildesheim.

Rosendahl, Matthias/Scholl, Dominik/Heering, Martin (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012–2015. Berlin.

Schloss Bröllin (o.J.): Kulturlandbüro. URL: https://www.broellin.de/de/projekte/kulturlandbuero [07.10.2021].

Schmid, Christian (2017): Urbanisierung und urbane Gesellschaft. Henri Lefebvres Thesen zur Aufhebung des Stadt-Land-Gegensatzes. In: ARCH+ (228). Stadtland –- der neue Rurbanismus. Aachen. 22-27.

Schneider, Wolfgang (Hg.) (2014): Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim.

— (2020): Von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung. In: Heinicke, Julius/Lohbeck, Katrin (Hg.): Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München. 21-35.

Schneider, Wolfgang/Schröck, Katharina M./Stolz, Silvia (Hg.) (2019): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm. Berlin.

Schröck, Katharina M. (2020): Landesbühnen als Reformmodell. Partizipation und Regionalität als kulturpolitische Konzeption für die Theaterlandschaft. Bielefeld.

Spellerberg, Annette (2014): Was unterscheidet städtische und ländliche Lebensstile? In: Berger, Peter A. (Hg.): Urbane Ungleichheiten. Neue Entwicklungen zwischen Zentrum und Peripherie. Wiesbaden. 199-232.

Stamann, Christoph/Janssen, Markus/Schreier, Margrit (2016): Qualitative Inhaltsanalyse – Versuch einer Begriffsbestimmung und Systematisierung. In: Forum Qualitative Sozialforschung 17 (3). o. S.

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hg.) (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden.

Steinbach, Marc (2014): Potemkins Provinzen. Für eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch. Berlin. 55-66.

Stolz, Silvia (2019): Traditionen auf dem Prüfstand. Veranstalter und Anbieter im Gastspieltheater. In: Schneider, Wolfgang/Schröck, Katharina M./Stolz, Silvia (Hg.): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm. Berlin. 52-63.

tanz.nord (o.J.): Projekt. URL: https://tanznord.de/ [06.10.2021].

Tanzpakt (o.J.): Initiative Stadt-Land-Bund. URL: www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/initiative-s-l-b/ [06.10.2021].

Thomas, Alexander R./Lowe, Brian M./Fulkerson, Gregory M./Smith, Polly J. (2013): Critical rural theory. Structure, space, culture. Lanham, Md./Plymouth.

TRAFO (2020): Wandel in LEADER. Empfehlungen für eine neue Projektförderung. URL: https://www.trafo-programm.de/1988_themen/2860_kultur-in-leader/2868_wandel-in-leader [03.10.2021].

TRAFO (Hg.) (2021): Regionalmanager*in Kultur. Kulturarbeit in ländlichen Räumen. Handreichung zu einem neuen Aufgabenprofil.

VFDKB (2021): Mentor*innen und Mentees für das Mentoring-Programm #sichtenweiten des vfdkb gesucht. URL: https://www.vfdkb.de/2021/05/17/mentorinnen-fuer-das-mentoring-programm-sichtenweiten-des-vfdkb-gesucht/ [03.10.2021].

Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (in Vorbereitung): Künstlerische Residenzen als Impulse in ländlichen Räumen? Theoretische und empirische Annäherungen. In: Kolleck, Nina/Büdel, Martin/Nolting, Jenny (Hg.): Forschung zu kultureller Bildung in ländlichen Räumen. Theoretische und methodische Herausforderungen. Weinheim.

West, Candace/Fenstermaker, Sarah (1995): Doing Difference. In: Gender and Society 9 (1). 8-37.

Westphal, Kristin/Bogerts, Teresa/Uhl, Mareike/Sauer, Ilona (Hg.) (2018): Zwischen Kunst und Bildung. Theorie, Vermittlung, Forschung in zeitgenössischer Theater-, Tanz- und Performancekunst. Oberhausen.

Wiesand, Andreas J. (2013): Kulturpolitik. URL: https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/handwoerterbuch-politisches-system/202049/kulturpolitik?p=all [03.01.2020].

zum Eschenhoff, Silke (2021): Versprechen auf die Zukunft – Der Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik am Beispiel der Freien Szene in Niedersachsen. In: Mandel, Birgit/Zimmer, Annette (Hg.): Cultural Governance. Wiesbaden.

~~Künstliche Intelligenz als Innovationspotenzial~~ Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI (Hilke Marit Berger)

Allert, Heidrun/Asmussen, Michael/Richter, Christoph (Hg.) (2017): Digitalität und Selbst. Interdisziplinäre Perspektiven auf Subjektivierungs- und Bildungsprozesse. Bielefeld.

Apt, Wenke/Priesack, Kai (2019): KI und Arbeit – Chance und Risiko zugleich. In: Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Berlin.

Bender, Emily M./Koller, Alexander (2020): Climbing towards NLU: On Meaning, Form, and Understanding in the Age of Data. In: Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics«. URL: https://aclanthology.org/2020.acl-main.463/ [14.10.2021].

Benjamin, Walter (2020): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin.

BMBF (2020): KI. Künstliche Intelligenz. URL: https://www.bmbf.de/upload_filestore/pub/Kuenstliche_Intelligenz.pdf [14.10.2021].

Bruguera, Tania (2010): Politische Kunst macht das Publikum zu Bürgern. In: Texte zur Kunst, Nr. 80.

Buxmann, Peter/Holger Schmidt (2019): Künstliche Intelligenz. Heidelberg.

Coeckelbergh, Mark (2020): AI Ethics. Cambridge/MA.

Dreher, Thomas (2016): Kybernetik und die Pioniere der Computerkunst. URL: https://dreher.netzliteratur.net/4_Medienkunst_Kybernetik.html [14.10.2021].

Engemann, Christoph/Andreas Sudmann (Hg.) (2018): Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz. Bielefeld.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.

Gabriel, Markus (2020): Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Berlin.

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.) (2019): Künstliche Intelligenzen. Zeitschrift für Medienwissenschaft 21/11. Heft 2/2019.

Graf, Alexander (2020): Künstliche Intelligenz – Multitalent für Sprache. URL: https://www.spektrum.de/news/kuenstliche-intelligenz-der-textgenerator-gpt-3-als-sprachtalent/1756796 [14.10.2021].

Grüter, Thomas (2011): Klüger als wir? Auf dem Weg zur Hyperintelligenz. Heidelberg.

Heesen, Jessica (Hg.) (2016): Handbuch Medien- und Informationsethik. Stuttgart.

Heesen, Jessica et al. (Hg.) (2020): »Ethik-Briefing. Leitfaden für eine verantwortungsvolle Entwicklung und Anwendung von KI-Systemen«. Whitepaper der Plattform lernende Systeme. URL: https://www.plattform-lernende-systeme.de/files/Downloads/Publikationen/AG3_Whitepaper_EB_200831.pdf [22.12.2020].

Hofstetter, Yvonne (2019): Digitale Revolution, gesellschaftlicher Umbruch: Eine Technikfolgenbewertung. In Wissen-Macht-Meinung. Velbrück Wissenschaft.

Jonas, Hans (2019): Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation.

Klee, Paul (1920): Schöpferische Konfession. Berlin.

Kogan, Gene: Machine learning for artists. Über: https://genekogan.com/ [14.10.2021].

Koß, Daniela: Diskussionsreflexion. In: Stiftung Niedersachsen (Hg.) (2019): Kultur gestaltet Zukunft. Künstliche Intelligenz in Kunst und Kultur. Hannover.

Leeker, Martina (2001): Theater, Performances und technische Interaktion. Subjekte der Fremdheit. Im Spannungsgefüge von Datenkörper und Physis. In: Gendolla, Peter/Norbert M. Schmitz (Hg.): Formen interaktiver Medienkunst. Frankfurt a.M. 2001.

Leeker, Martina (2020): Algorithmen in Performances. Umdeutungen, Verbergungen, Ver/Meidungen, Verharmlosungen in der Begegnung von Ingenieurswissen und künstlerischen Experimenten. In: Otto, Ulf (Hg.): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin.

Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Berlin.

Lengers, Björn/Lorenz, Tina (2021): Mein Kollege GPT. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19278:kuenstliche-intelligenz-in-der-dramaturgie-was-textgenerierungsprogramme-fuers-theater-bedeuten-koennten&catid=53&Itemid=60 [14.10.2021].

Lenzen, Manuela (2019): Künstliche Intelligenz. Was sie kann & Was uns erwartet. München.

McCarthy, John/Marvin L. Minsky/Nathaniel Rochester/Claude E. Shannon (2006): A Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence 1955. In: AI Magazine 27/4.

Mouffe, Chantal (2014): Agonistik. Die Welt politisch denken. Frankfurt a.M.

Murrieta Flores, D. A. (2020). Self-representation and Mimesis in AI Painting. Espace: art actuel, (124).

Nassehi, Armin (2019): Muster : Theorie der digitalen Gesellschaft. München.

Nioduschewski, Anja (2019): Der Code als Kultur. In: Theater der Zeit (Hg.): Lilith Stangenberg: Kunst ist Bekenntnis. Schwerpunkt Theater und Digitalität. Berlin.

Nioduschewski, Anja (2019): Der Code als Kultur. In: Theater der Zeit (Hg.): Lilith Stangenberg: Kunst ist Bekenntnis. Schwerpunkt Theater und Digitalität. Berlin.

Noble, Safiya Umoja (2018). Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism. New York.

Otto, Ulf (Hg.) (2020): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin.

Otto, Ulf (2019): Und Paro lächelt. Von digitalen Figuren, bürgerlichen Ängsten und der Multiplizität des Theaters jenseits des Produktdesigns. In: Theater der Zeit 12/2019. Berlin.

Paaß, Gerhard/Dirk Hecker (2020): Künstliche Intelligenz. Was steckt hinter der Technologie der Zukunft? Heidelberg.

Phelan, Peggy (1993): Unmarked. The Politics of Performance. London.

Pizzo, Antonio/Vincenzo Lombardo/Rossana Damiano (2019): Algorithms and Interoperability between Drama and Artificial Intelligence. In: TDR/The Drama Review, 63/4. New York/Cambridge.

Rauterberg, Hanno (2021): Die Kunst der Zukunft. Über den Traum der kreativen Maschine. Berlin.

Rebentisch, Juliane (2013): Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung. Hamburg.

Reichert, Ramón/Mathias Fuchs/Pablo Abend/Annika Richterich/Karin Wenz (Hg.) (2018): Rethinking AI: Neural Networks, Biometrics and the New Artificial Intelligence. Digital Culture & Society (DCS). 4/1. Bielefeld.

Refsgaard, Andreas (Interview): A shift from a passive consumer to an active, playful director of domestic technology. URL: https://medium.com/playtronica/andreas-refsgaard-%D0%B0-shift-from-a-passive-consumer-to-an-active-playful-director-of-domestic-9991e04c8451 [22.12.2020].

Russell, Legacy (2020): Glitch Feminism – A Manifesto. London/New York.

Sadin, Eric (2017): Künstliche Intelligenz. Das geht zu weit!. In: Die Zeit. Nr. 24/2017, 08.06.2017.

Scheuer, Dennis (2020): Akzeptanz von Künstlicher Intelligenz. Grundlagen intelligenter KI-Assistenten und deren vertrauensvolle Nutzung. Heidelberg.

Schmidhuber, Jürgen/Kristinn R. Thorisson/Moshe Looks (Hg.) (2011): Artificial general intelligence: 4th international conference. Berlin/Heidelberg.

Schürer, Oliver (2019): ›Doppelgänger‹. A Dance Performance Research Cycle on Humans and Humanoids. In: Birringer, Johannes/Fenger, Josephine (Hg.): Tanz der Dinge/Things that dance. Bielefeld.

Stalder, Felix (2016): Kultur der Digitalität. Frankfurt a.M.

Stubbe, Julian/Lutze, Maxie/Ferdinand, Jan-Peter (2019): Kreative Algorithmen für kreative Arbeit? In: Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Berlin.

Sudmann, Andreas (Hg.) (2019): The Democratization of Artificial Intelligence. Net Politics in the Era of Learning Algorithms. Bielefeld.

Tencent Research Institute (2020): Artificial Intelligence: A National Strategic Initiative. Singapore.

Thielicke, Robert (2019): Geleitwort. In: Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Technologie/Anwendung/Gesellschaft. Berlin.

Tuchmann, Kai (2019): Kai Tuchmann on Dramaturgy and Digital Realities. In: The Theatre Times (08.10.2019). URL: https://thetheatretimes.com/kai-tuchmann-on-dramaturgy-and-digital-realities/. New York, NY [15.10.2021].

Wittpahl, Volker (Hg.) (2019): Künstliche Intelligenz. Berlin

Wobbeler, Christian (2022): KI-generierte Verfahren in den Künsten – Theater/Performance. In: Catani,

Stephanie/Pfeiffer, Jasmin (Hg.): Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste. Berlin.

Ziemer, Gesa (2013): Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld.

Weitere Internetquellen

URL: https://zkm.de/de/publikation/william-forsythe-improvisation-technologies-0. [14.10.2021].

URL: https://ki.fhws.de/thematik/starke-vs-schwache-ki-eine-definition [14.10.2021].

URL: https://www.plattform-lernende-systeme.de/startseite.html [14.10.2021].

URL: https://www.technologyreview.com/2019/02/04/137602/this-is-how-ai-bias-really-happensand-why-its-so-hard-to-fix/ [14.10.2021].

URL: http://klabauter-theater.de/projects/mythen-der-zweckmaessigkeit/ [14.10.2021].

URL: https://www.anti-bias.eu/biaseffekte/biases-in-kuenstlicher-intelligenz/ [14.10.2021].

URL: https://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Artikel/Technologie/kuenstliche-intelligenz.html [14.10.2021].

URL: https://monoskop.org/9_Evenings:_Theatre_and_Engineering [14.10.2021].

URL: https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/de/journey-chat-zizi-show/ [14.10.2021].

URL: https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/en/cartesian-shell/ [14.10.2021].

URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/unheimliches-tal-uncanny-valley [14.10.2021].

URL: https://www.presseportal.de/pm/6586/4637002 [14.10.2021].

URL: https://bundesforum.art/programm/programmuebersicht/ [22.09.2021].

URL: https://www.madetomeasure.online/de/ [22.09.2021].

URL: https://forensic-architecture.org/ [14.10.2021].

URL: https://www.machinaex.com/ [14.10.2021].

URL: https://www.postpragmaticsolutions.com/about [14.10.2021].

URL: https://theaternetzwerk.digital/ [14.10.2021].

URL: https://www.link-niedersachsen.de/ [14.10.2021].

URL: https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html [14.10.2021].

URL: http://www.medienkunstnetz.de/werke/robot-k-456/ [14.10.2021].

Mehr als Partizipation – Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste (Svenja Reiner und Henning Mohr)

Abteilung Gleichstellung und Diversität der Universität Wien (2019): Wissenschaftskarriere und Gender Bias. Handreichung für Kommissionen und Panels. URL: https://gleichbehandlung.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_gleichbehandlung/Leitfaden-web_Auflage2_19-10-31.pdf [30.01.2022].

Ackermann, Judith (2016): Phänomen Let's Play-Video. Entstehung, Ästhetik, Aneignung und Faszination aufgezeichneten Computerspielhandelns. Springer VS.

Adams, Catherine/Thompson, Terrie Lynn (2016): Researching a Posthuman World. Interviews with Digital Objects. Palgrave Pivot.

Baier, Christian (2014): Genie. In: Wodianka, Stephanie/Ebert, Juliane (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse. Verlag J. B. Metzler. 169–171.

Barca, Irina-Simona/Grawinkel-Claassen, Katja/Tiedemann, Kathrin (2020): Das Theater der Digital Natives. Beobachtungen und Erkundungen am FFT Düsseldorf. 1–8. URL: https://www.fft-duesseldorf.de/files/FFT_Das-Theater-der-Digital-Natives_final.pdf [13.06.2022].

Bolten, Jürgen (2007): Einführung in die interkulturelle Wirtschaftskommunikation. Vandenhoeck & Ruprecht.

Biedermann, Hannah/Weymann, Christopher/Eschment, Jane (2020): Zuschauerräume hacken. Kinder- und Jugendtheater als radikales Forschungstheater. Podcastfolge. URL: https://soundcloud.com/fft-duesseldorf/sets/fft-podcast?si=925e9f8948bd4f3387c4e846bba88a65 [13.06.2022].

Breuer, Franz (2009): Reflexive Grounded-Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis. VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Busemann, Katrin/Tippelt, Florian (2014): Second Screen: Parallelnutzung von Fernsehen und Internet. In: Media Perspektiven 7–8/2014. 408–416. URL: https://www.ard-zdf-onlinestudie.de/files/2014/0708-2014_Busemann_Tippelt.pdf [30.01.2022].

Claussen, Jens/Jankowski, Dana/Dawi, Florian (2020): Aufnehmen, abtippen, analysieren. Wegweiser zur Durchführung von Interview und Transkription. URL: https://www.academia.edu/43431429/AUFNEHMEN_ABTIPPEN_ANALYSIEREN_Wegweiser_zur_Durchf%C3%BChrung_von_Interview_und_Transkription [30.01.2022].

Csikszentmihalyi, Mihaly (2010 [1975]): Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen. 11. Auflage Klett Cotta.

David (2017): The Aesthetics of Access. In: Disability Arts International. URL: https://www.disabilityartsinternational.org/resources/the-aesthetics-of-access/ [13.06.2022].

Deeg, Christoph (2011): Kulturvermittlung und digitale Infrastruktur. In: Zukunftkulturvermittlung. Birgit Mandel und Christoph Deeg diskutieren über Kulturvermittlung in der digitalen Welt. URL: https://zukunftkulturvermittlung.wordpress.com/2011/03/27/kulturvermittlung-und-digitale-infrastruktur/ [13.06.2022].

Diversity Arts Culture (2021): Schwarz. In: Diversity Arts Culture Wörterbuch. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/schwarz [30.01.2022].

Doppelbauer, Angelika (2019): Museum der Vermittlung – Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart, Böhlau Verlag GmbH & Co. KG.

Dolata, Ulrich/Schrape, Jan-Felix (2014): Masses, Crowds, Communities, Movements. Collective Formations in the Digital Age. SOI Discussion Paper 2014–02. URL: https://www.sowi.uni-stuttgart.de/dokumente/forschung/soi/soi_2014_2_Dolata_Schrape_Masses_Crowds_Communities_Movements.pdf [13.06.2022].

Dreckmann, Kathrin/Butte, Maren/Vomberg, Elfi (2020) (Hg): Einleitung. Technologien des Performativen. In: Dies.: Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken. transcript Verlag. 11–22. URL: https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/31/95/36/ts5379_1bqh38bpGe4cpd.pdf [13.06.2022].

EDUCULT JUNGE OHREN NETZWERK (2018): Arbeitsbedingungen für Musikvermittler*innen im deutsch-sprachigen Raum. Hochmotiviert, exzellent ausgebildet, prekär bezahlt. Auswertung der gleichnamigen Umfrage im April 2018. URL: https://educult.at/wp-content/uploads/2018/03/NJO_MV_Umfrage2020-1.pdf [13.06.2022].

Esch, Christian (2020): Jenseits des Echoraums. Digitalisierung und Digitalität als Chancen für ein Theater nach Corona. In: Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.): Lernen aus dem Lockdown. Nachdenken über Freies Theater. 111–120.

Feige, Daniel M. (2015): Computerspiele. Eine Ästhetik. Suhrkamp

Fischer, Gerhard (2001): Communities of Interest: Learning through the Interaction of Multiple Knowledge Systems, 24th Annual Information Systems Research Seminar in Scandinavia (IRIS'24) (Ulvik, Norway), Department of Information Science, Bergen, Norway, 1–14. URL: l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/iris24.pdf [13.06.2022].

Fischer, Jan (2021): Möwe.live – punktlive. Als alles noch gut war. In: nachtkritik. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20374:moewe-live-punktlive&catid=247&Itemid=40 [13.06.2022].

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Suhrkamp.

Fonds Darstellende Künste (2020): #TakePart | Publikumsgewinnung. URL: https://www.fonds-daku.de/takepart/ [06.01.2022].

Fullerton, Tracy (2018): Game Design Workshop. A Playcentric Approach to Creating Innovative Games. CRC Press.

futureStage Manifesto (2021): An international research collaborative mapping opportunities for performance spaces in a hyperconnected world. URL: https://metalabharvard.github.io/projects/futurestage/ [30.01.2022].

Gherab-Martin, Karim/Kalantzis-Cope, Phillip (2010) (Hg.): Emerging Digital Spaces in Contemporary Society. Properties of Technology. Palgrave Macmillan.

Gläser, Jochen/Laudel, Grit (2009): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. 3. Auflage. VS Verlag.

Glouberman, Misha (2020): How to Host a Cocktail Party on Zoom (and have better classes, conferences and meetings, too), medium.com. URL: https://medium.com/swlh/how-to-run-a-zoom-cocktail-party-and-have-better-classes-conferences-and-meetings-too-dc2c5b58f8be [13.06.2022].

Goffman, Erving (1983): The Interaction Order, American Sociological Review 48. 1–17.

Gillmor, Dan (2004): The Former Audience Joins the Party. In: (ders.): We The Media. Grassroots Journalism By the People, For the People. O'Reilly Media. 136–157. URL: https://library.uniteddiversity.coop/Media_and_Free_Culture/We_the_Media.pdf [13.06.2022].

Groß, Matthias/Hoffmann-Riem, Holger/Krohn, Wolfgang (2005) (Hg.): Realexperimente. Ökologische Gestaltungsprozesse in der Wissensgesellschaft. transcript Verlag. URL: https://www.transcript-verlag.de/978-3-89942-304-4/realexperimente / [13.06.2022].

Hädecke, Robin (2020): Arbeitsbericht: machina eX: Von Gafferband und Gespenstern – Spiel und Spuk in der Zustandsmaschine. Improvisieren, Programmieren und Ausprobieren spielerischer Atmosphären bei machine eX. In: Ulf Otto (Hg.): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch, Alexander Verlag Berlin. 87–116.

Hamm, Marion (2020): Zur ethnografischen Ko-Präsenz in digitalen Forschungsfeldern. In: Kulturen 5, (2), special issue Feldforschung@cyberspace.de (Hg. Victoria Hegner, Dorothee Hemme). 27–33. URL: https://www.academia.edu/1883926/Zur_ethnographischen_Kopr%C3%A4senz_in_digitalen_Forschungsfeldern [13.06.2022].

Hellmann, Kai-Uwe (2010): Prosumer Revisited: Zur Aktualität einer Debatte. Eine Einführung. In: Blättel-Mink, Birgit/ders. (Hg.): Prosumer Revisited: Zur Aktualität einer Debatte. VS Verlag. 13–48.

Herrmann (Hg.): Der digitale Kulturbetrieb. Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements, Springer Gabler.

Hoppe, Hans (2003): Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit. Lit Verlag.

Höhne, Steffen (2012): Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. Jahrbuch Kulturmanagement 2012, (1). 29–52. URL: https://www.fachverband-kulturmanagement.org/das-theaterpublikum/ [30.01.2022].

Huth, Caroline/Rieger, Anne (2021): Relaxed Performances. Ein Orientierungspapier. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/relaxed-performances [13.06.2022].

Jaeckel, Michael (2017): Die Macht der digitalen Plattformen. Wegweiser im Zeitalter einer expandierenden Digitalsphäre und künstlicher Intelligenz, Springer VS.

Jenkins, Henry/Clinton, Katie/Purushotma, Ravi/Robison, Alice J./Weigel, Margaret (2006): Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21th Century. In: The MacArthur Foundation. URL: https://www.macfound.org/media/article_pdfs/jenkins_white_paper.pdf [13.06.2022].

Jenkins, Henry (2006): Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. New York/London.

Joly, Pierre-Benoit/Rip, Arie (2012): Innovationsregime und die Potentiale kollektiven Experimentierens. In: Beck, Gerald/Kropp, Cordula (Hg.): Gesellschaft innovativ. VS Verlag. 217–233

Karpa, Jonas (2021): Ich möchte gleichberechtigt und selbstständig das kulturelle Angebot nutzen können. In: Behinderung im Spielplan. Zugänge in den Kulturbetrieb. 16–21. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin-und-publikationen/publikation-behinderung-im-spielplan [30.01.2022].

Kerlin, Alexander (2019): Digitalität und Theaterbetrieb – ein Ausblick. In: Pöllmann, Lorenz/Herrmann, Clara (Hg.): Der digitale Kulturbetrieb. Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements, Springer Gabler. 461–465.

Kennedy, Jenny (2018): Theorising sharing practice in relation to digital culture. In: Media International Australia, 168(1), 108–121. URL: https://sci-hub.se/10.1177/1329878X18783035 [13.06.2022].

Klein, Kristin (2019): Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt. Forschungsperspektiven im Anschluss an den Begriff der Postdigitalität. In: Zeitschrift Kunst Medien Bildung 2019. 16–25. URL: zkmb.de/wp-content/uploads/2019/10/Postdigital-Landscapes.pdf [30.01.2022].

Koalitionsvertrag 2021– 2025 zwischen der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD), BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN und den Freien Demokraten (FDP) (2021): MEHR FORTSCHRITT WAGEN. BÜNDNIS FÜR FREIHEIT, GERECHTIGKEIT UND NACHHALTIGKEIT.

Kohout, Annekathrin (2022): Der Nerd. Eine Popkulturgeschichte. C.H. Beck.

Kotte, Andreas (2013): Theatergeschichte: Eine Einführung. Böhlau-Verlag.

Kulhan, Bob (2013): Why ›Yes, and…‹ Might Be the Most Valuable Phrase in Business, BIG THINK. URL: https://bigthink.com/articles/why-yes-and-might-be-the-most-valuable-phrase-in-business/ [13.06.2022].

Kurt, Şeyda (2021): Radikale Zärtlichkeit. Warum Liebe politisch ist. Harper Collins.

Landsgesell, Philipp (2021): HTTP/2 und SEO: Welche Vorteile hat das Protokoll gegenüber HTTP 1?. In: seonative Blog. URL: https://www.seonative.de/http2-und-seo-welche-vorteile-hat-das-neue-protokoll/ [13.06.2022].

Latour, Bruno (2005): Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford University Press. URL: https://sociologiavietiicotidiene.ro/texte/latour-bruno-reassembling-the-social.pdf [30.01.2022].

Licoppe, Christian (2004): ›Connected Presence‹: The Emergence of a New Repertoire for Managing Social Relationships in a Changing Communication Technoscape. In: Environment and Planning D: Society and Space, Vol. 22. 135–156. URL: https://www.researchgate.net/publication/240505224_%27Connected%27_Presence_The_Emergence_of_a_New_Repertoire_for_Managing_Social_Relationships_in_a_Changing_Communication_Technoscape [13.06.2022].

Liebl, Franz/Düllo, Thomas/Kiel, Martin (2005): Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies: The Secret History of Cultural Hacking. In: dies.: Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns. Springer. 13–46.

Lorenz, Tina (2020): Wie man den Open-Source-Gedanken im Theater implementiert. Text in progress by Tina Lorenz. In: FFT (Hg.): Game On Stage. URL: https://spielundobjekt.de/wp-content/uploads/zine_game-on-stage.pdf [13.06.2022].

Mäenpää, Marjo/Suominen, Jaakko (2021): Digitization and Digitalization – Where we come from. In: DeVereaux, Constance/Höhne, Steffen/Tröndle, Martin/Mäenpää, Marjo (Hg.): Journal of Cultural Management and Cultural Policy/Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik, Vol. 7, Issue 1: Digital Arts and Culture – Transformation or Transgression? 9–22, https://jcmcp.org/wp-content/uploads/2021/05/JCMCP_2021-1_editorial-conversation.pdf [30.01.2022].

Mandel, Birgit (2018): Kulturvermittlung in klassischen Kultureinrichtungen: Ambivalenzen, Widersprüche und Impulse für Veränderungen. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE. URL: https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/kulturver

mittlung-klassischen-kultureinrichtungen-ambivalenzen-widersprueche-impulse [13.06.2022].
Mandel, Birgit (2010): Herausforderungen und Potentiale der Kulturvermittlung im Internet. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft »netz. macht.kultur«, Nr. 131, IV/2010. 53–55.
Messerschmidt, Astrid (2008): Pädagogische Beanspruchungen von Kultur in der Migrationsgesellschaft. Bildungsprozesse zwischen Kulturalisierung und Kulturkritik. In: Zeitschrift für Pädagogik 54 (1). 5–17.
Meyer, Thorsten (2013): Next Art Education. Kunstpädagogische Positionen 29. URL: kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP29_Meyer.pdf [13.06.2022].
Mohr, Henning (2021): Zeit für Transformation. Notwendiger Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik. In: Politik & Kultur 09/2021. URL: https://www.kulturrat.de/themen/texte-zur-kulturpolitik/zeit-fuer-transformation/ [13.06.2022].
Mohr, Henning (2020): In der Zukunftsgefährdungshaltung. Überlegungen zur Notwendigkeit einer innovationsorientierten Kulturpolitik. In: Kulturpolitische Mitteilungen 168, I/2020. URL: https://kupoge.de/kumi/pdf/168/kumi168_06-07.pdf [13.06.2022].
Deutsches Bergbau-Museum Bochum/Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Hg.) (2019): Hidden Potential. Intrapreneurship in Museumsorganisationen. URL:
https://www.bergbaumuseum.de/fileadmin/files/zoo/uploads/flyer/HiddenPotential_-_Intrapreneurship_im_Museum_INTRAFO-Projektbroschre.pdf [13.06.2022].
Mörsch, Carmen (2011): Watch this Space!: Position beziehen in der Kulturvermittlung. In: Sack, Mira/Rey, Anton/Schöbi, Stefan (Hg): Theater. Vermittlung. Schule. 8–25. URL: https://blog.zhdk.ch/subtexte/files/2021/04/subtexte05.pdf [30.01.2022].
Mörsch, Carmen (2012): FÜR VERWEILENDE. Arbeiten in Spannungsverhältnissen 1: Geschichte der Kulturvermittlung zwischen Emanzipation und Disziplinierung. In: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) (Hg): Zeit für Vermittlung. Eine online Publikation zur Kulturvermittlung. 33–41. URL: https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=d [13.06.2022].
Mückenberger, Ulrich/Timpf, Siegfried (2006): Transdisziplinarität als doppelte Grenzüberschreitung. Realexperimentelle Raum-Zeitgestaltung in urbanen Quartieren. In: Sozialwissenschaften und Berufspraxis, 29(2), 225–248 URL: https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/3872 [13.06.2022].
Müller, Sven Oliver (2012): Die Politik des Schweigens: Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 38, 2012. 48–85.
Pariser, Eli (2011): The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You. Penguin Publishing.
Onderdijk, Kelsey E./Swarbrick, Dana/Van Kerrebroeck, Bavo/Mantei, Maximillian/Vuoskoski, Jonna K./Maes, Pieter-Jan/Leman, Marc (2021): Livestream Experiments: The Role of COVID-19, Agency, Presence, and Social Context in Facilitating Social Connectedness. In: Frontiers in Psychology, 24 May 2021, https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.647929/full [13.06.2022].

Otto, Ulf (2020): Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert. Springer VS.

Rebstock, Matthias (2018): Strategien zur Produktion von Präsenz. In: Tröndle, Martin (Hg.): Das Konzert. 2. Auflage. transcript Verlag. 142–151.

Reckwitz, Andreas (2013): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. 3. Auflage. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Reiner, Svenja (2021): Lässt es sich falsch hören? Eine historisch-kulturwissenschaftliche Kontextualisierung von Hör-Idealen im Neue Musik-Konzert. In: Vera Grund/Nina Noeske (Hg.): Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart. transcript Verlag. 315–332.

Riedrich, Bettina (2011): Partizipation durch Social Media? Museale Vermittlung und das Partizipative Web. Masterarbeit. URL: https://zwischendrin.ch/home/wp-content/uploads/2014/03/Partizipation-durch-Social-Media_web.pdf [13.06.2022].

Rommelspacher, Birgit (1995): Dominanzkultur. Texte zur Fremdheit und Macht. Orlando Frauenverlag. URL: https://www.pedocs.de/volltexte/2011/4332/pdf/ZfPaed_2008_1_Messerschmidt_Kultur_Migrationsgesellschaft_D_A.pdf [13.06.2022].

Rosen, Jay (2011): The People Formerly Known As the Audience. In: Huffpost. URL: https://www.huffpost.com/entry/the-people-formerly-known_1_b_24113 [13.06.2022].

Rost, Katharina (2017): Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance. transcript Verlag.

Roßler, Gustav (2019): Haben Bilder Handlungsmacht? Ein Beitrag zur Agency-Debatte anhand von Kunstwerken und Bildakten. In: Schubert, Cornelius/Schulz-Schaeffer, Ingo (Hg.): Berliner Schlüssel zur Techniksoziologie, Springer VS. 259–288.

Saavedra-Lara, Fabian (2021): Zurück in die Zukunft IV. In: Kulturpolitische Gesellschaft (Hg.): #neueRelevanz. Eine Kulturpolitik der Transformation. URL: https://kupoge.de/blog/2021/03/02/zurueck-in-die-zukunft-iv/ [30.01.2022].

Schau, Hope Jensen/Gilly, Mary C. (2003): We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space, Journal of Consumer Research, 30(3). 385–404. URL: https://www.researchgate.net/publication/251926758_We_Are_What_We_Post_Self-Presentation_in_Personal_Web_Space [13.06.2022].

Schiller, Friedrich (1946 [1785]): Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Schwippert.

Schoder, Detlef/Fischbach, Kai (2002): Peer-to-Peer. Ökonomische, technologische und juristische Perspektiven. Springer VS. URL: https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/978-3-642-56176-4.pdf [13.06.2022].

Schreiber, Falk (2021): Bielefeld! München! New York! Während der Pandemie gingen die Theater ins Netz. Ohne zu wissen, was sie dort erwarten würde. In: Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.): Lernen aus dem Lockdown. Nachdenken über Freies Theater. 121–128.

Seemann, Michael (2021): Die Macht der Plattformen: Politik in Zeiten der Internetgiganten. Ch. Links Verlag.

Seitz, Hanne (2012): Partizipation. Formen der Beteiligung im zeitgenössischen Theater. Vortrag zu Was geht II – Was können wir, was nur wir können? Arbeitskreis Berliner Theaterpädagogen in Kooperation mit der Universität der Künste Berlin, Deutsches Theater, www.was-geht-berlin.de/content/vortr%C3%A4ge [13.06.2022].

Seitz, Hanne (2015/2013): Modi der Partizipation im Theater: Zuschauer bleiben, Publikum werden, Performer sein…. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE, https://www.kubi-online.de/artikel/modi-partizipation-theater-zuschauer-bleiben-publikum-werden-performer-sein [13.06.2022].

Small, Christopher (1998): Musicking: The Meanings of Performing and Listening. University Press of New England.

Star, Susan Leigh (2017): Dies ist kein Grenzobjekt. Reflexionen über den Ursprung eines Konzepts (2010). In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hg.): Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung. transcript Verlag. 213–228. URL: https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/04/26/71/oa9783839431269.pdf [13.06.2022].

Star, Susan Leigh/Griesemer, James R. (2017): Institutionelle Ökologie, ›Übersetzungen‹ und Grenzobjekte. Amateure und Professionelle im Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley, 1907–39 (1989). In: Gießmann, Sebastian/Taha, Nadine (Hg.): Susan Leigh Star. Grenzobjekte und Medienforschung. transcript Verlag. 81–115. URL: https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/04/26/71/oa9783839431269.pdf [13.06.2022].

Steinmetz, Kevin F. (2016): Hacked. A Radical Approach to Hacker Culture and Crime. NYU Press.

Stempfhuber, Martin (2015): ›Always on, but not always there.‹ Praktiken der Selbst-Absentierung im Web 2.0. In: Hahn, Kornelia/Stempfhuber, Martin (Hg.): Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen. 135–152. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658-04365-0_8 [13.06.2022].

Tausendpfund, Markus (2018): Quantitative Methoden in der Politikwissenschaft. Eine Einführung. Springer VS.

Tepest, Eva (2021): Info-Proletarier*innen of the world, unite!. In: Kulturpolitische Gesellschaft (Hg.): #neueRelevanz. Eine Kulturpolitik der Transformation. URL: https://kupoge.de/blog/2021/01/04/info-proletarierinnen-of-the-world-unite/ [30.01.2022].

Turkle, Sherry (1995): Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet. Simon & Schuster.

Valéry, Paul (1973): Über Kunst. Suhrkamp.

von Schwanenflügel, Larissa/Walther, Andreas (2013/2012): Partizipation und Teilhabe. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/partizipation-teilhabe [30.01.2022].

Vogelgesang, Arne (2020): Diese 7 einfachen Sätze werden dir dabei helfen, das Theater endlich ins Internet zu bringen. In: Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.): Lernen aus dem Lockdown. Nachdenken über Freies Theater. 97–104.

Wartemann, Geesche (2014): Zwischen Lektion und Labor. Perspektiven der Vermittlung am Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. transcript Verlag, 153–162.

Welsch, Wolfgang (1997): Unsere postmoderne Moderne. Fünfte Auflage, Akademie Verlag.

Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kultur- politische Förderarchitektur (Thomas Schmidt)

Interviews

T01–T29

Literatur

BiB (2021): Globale Bevölkerungsentwicklung. Fakten und Trends. BiB.Bevölkerungs. Studien 1/2021. Bundesinstitut für Bevölkerungsforschung, Wiesbaden.

BKM (2021): Neustart Kultur: Milliardenhilfe für Kultur und Medien. Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

BKM (2021): Neustart Kultur. Unterstützung für Künstler und Künstlerinnen. Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

Blaeschke, Dr. Frédéric/Brugger, Pia/Grzesista, Anna/Riedler, Elisabeth (2020): Kulturfinanzbericht 2020 (hg. v. Statistische Ämter des Bundes und der Länder), Wiesbaden.

Blumenreich, Ulrike (2014): Stand der konzeptbasierten Kulturpolitik in den Bundesländern. In: Jahrbuch für Kulturpolitik 2014. S. 199–225.

Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V. (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern, Berlin.

Deleuze, Gilles (1996): Die Falte. Frankfurt a.M.

Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele, Bonn, Deutschland: Köllen Druck und Verlag GmbH.

Eichel, Julischka (2021): Wir sind nicht gerettet! Offener Brief an Kulturstaatsministerin Monika Grütters, nachtkritik vom 15.01.2021. URL: www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19049%3Adie-situation-freischaffender-schauspieler-innen-in-der-pandemischen-krise-ein-brief-an-monika-gruetters-von-julischka-eichel [20.05.2021].

Flohr, Michael (2018): Kulturpolitik in Thüringen. Praktiken – Governance – Netzwerke. Bielefeld.

Föhl, Patrick (2014): Kulturentwicklungsplanung. Instrument zeitgemäßer Kulturpolitik oder überladener Hoffnungsträger. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 144. I/2014.

Fonds (2020): Fonds Darstellende Künste. NEUSTART KULTUR. Zwischenbericht. Berlin

Fonds (2021): Fonds Darstellende Künste. URL: www.fonds-daku.de/ueber-uns [20.05.2021].

Freeman, R. Edward/McVea, John (1995): A Stakeholder Approach to Strategic Management, Charlottesville.

Fülle, Henning (2016): Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010). Berlin.

Goebbels, Heiner (2013): Zeitgenössische Kunst als Institutionenkritik. Stuttgarter Rede zur Zukunft der Kunst.

Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle. Frankfurt a.M.

Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. (Hg.) (2013): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013. Band 13. Thema: Kulturpolitik und Planung, Essen.

KDL (2021): Kulturstiftung der Länder. URL: www.kulturstiftung.de/stiftungszweck [20.05.2021].

Keuchel, Susanne (2010): Report Darstellende Künste. In: Jeschonnek, Günter (2010) (Hg.): Report Darstellende Künste, Fonds Darstellenden Künste und Kulturpolitische Gesellschaft.

Kotte, Andreas (2013): Theatergeschichte: Eine Einführung, Köln.

KSB (2021): Kulturstiftung des Bundes. URL: www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html [20.05.2021].

KSK (2019): Künstlersozialkasse. URL: www.kuenstlersozialkasse.de [20.05.2021].

Kulturrat Thüringen e. V. (2019): Forderungskatalog des Kulturrats zur Landtagswahl 2019, Weimar.

Lehmann, Matthias (2018): Kulturstatistiken – Kulturindikatoren auf einen Blick: Ein Ländervergleich, Wiesbaden: Statistische Ämter des Bundes und der Länder.

Lehmann, Matthias (2020): Kulturstatistiken – Kulturindikatoren auf einen Blick: Ein Ländervergleich, Wiesbaden: Statistische Ämter des Bundes und der Länder.

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020): Zweiter Kulturförderplan 2019–2023: Kulturpolitischer Aufbruch Stärkungsinitiative Nordrhein-Westfalen, Neuss-Nord, Deutschland: VD Vereinte Druckwerke GmbH.

Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.) (2013): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven, Bielefeld.

Moz.de (2019): Ehrenkodex. Gemeindevertreter wollen Korruption verhindern. 08.08.2019. URL: www.moz.de/lokales/oranienburg/ehrenkodex-gemeindevertreter-wollen-korruption-verhindern-49066038.html [20.05.2021].

Neustart Kultur (2020): Zwischenbericht. URL: www.bundesregierung.de/resource/blob/973862/1836290/78199806b8e92fd9c3eae406a741c886/2021-01-14-bkm-neustartpdf-data.pdf?download=1 [20.05.2021].

Neustart Kultur (2021): Laufende Programme des Jahres 2021. URL: www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur/neustart-kultur-1772990 [20.05.2021].

Opitz, Stephan (2013): Kommunale Kulturpolitik aus Sicht eines Freien Theaterschaffenden. In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse-Entwicklungen-Perspektiven, Bielefeld.

Perrot, Anne-Catherine de (2016): Evaluation des Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern. Halle/Saale.

Röper, Henning (2000): Theatermanagement, Köln.

Schmidt, Thomas (2013): Der kreative Produzent. In: Höhne, Steffen/Tröndle, Martin (Hg.): Jahrbuch für Kulturmanagement 2013, Bielefeld.

Schmidt, Thomas (2013): Recherchen in einem Theaterland: Die sechzehn Theater- und Orchestersysteme der Bundesrepublik Deutschland im Vergleich, Regensburg.

Schmidt, Thomas (2017): Theater, Krise und Reform, Wiesbaden.
Schmidt, Thomas (2019): Macht und Struktur im Theater, Wiesbaden.
Schmidt, Thomas/Richter, Angela/Zwach, Sabrina u.a. (2021): Rassismus in Düsseldorf. Erwiderung auf den FAZ-Artikel im Wortlaut. In: Berliner Zeitung am 12.04.2021, Berlin.
Schneider, Wolfgang (2010): Es geht um die Zukunft unserer Theaterlandschaft. In: Fonds Darstellende Künste (2010): Report Darstellende Künste, Essen.
Schneider, Wolfgang (2013): Wuppertal ist überall! In: Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven, Bielefeld.
Schröck, Katharina (2020): Landesbühnen als Reformmodell. Partizipation und Regionalität als kulturpolitische Konzeption für die Theaterlandschaft, Bielefeld.
Wink, Rüdiger/Kirchner, Laura u.a. (2014): Studie zur Umwegrentabilität der Eigenbetriebe der Stadt Leipzig, Leipzig.

Eine Frage der Kooperation und Beständigkeit: Kanon und Perspektiven der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene (Julius Heinicke und Johanna Kraft)

Berghausen, Nadine (2018): Kulturerbe. Wie es entsteht und was es bedeutet. https://www.goethe.de/de/kul/ges/eu2/erb/21331573.html [10.09.2021].
Bharucha, Rustom (1993): Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture. 2. Aufl. London.
Browne, Sir Thomas (1968): Selected Writings. In: Keynes, Sir Geoffrey (Hg.): Selected Writings. London.
Bundesbeauftragte für Kultur und Medien (2021): Zwischenbilanz NEUSTART KULTUR. URL: https://www.staedtetag.de/files/nrw/docs/Dezernat-3/2021/zwischenbilanz-neustart-kultur-2021.pdf [01.10.2021].
Bundeskulturstiftung: Abschlussbericht 2019.
Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung: Marshallplan mit Afrika. URL: https://www.bmz.de/de/laender/marshallplan-mit-afrika [14.07.2021].
Bundesministerium für Wirtschaft und Energie: Neustarthilfe. https://www.ueberbrueckungshilfe-unternehmen.de/UBH/Redaktion/DE/Artikel/neustarthilfe.html [01.08.2021].
Bundesverband Freie Darstellende Künste: Diskurs Förderstrukturen. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/themen/foerderstrukturen/diskurs.html [29.06.2021].
Bundesverband Freie Darstellende Künste (2018a): Förderung der freien darstellenden Künste. Berlin.
Bundesverband Freie Darstellende Künste (2018b): »Positionen des BFDK 2018«.
Bundesverband Freie Darstellende Künste: Publikationen. URL: https://darstellende-kuenste.de/de/service/publikationen/newsletter/listid-1/mailid-120-.html [15.09.2021].

CDU, CSU und SPD (2018): Ein neuer Aufbruch für Europa – Eine neue Dynamik für Deutschland – ein neuer Zusammenhalt für unser Land: Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD. 19. Legislaturperiode.

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Arbeitsfelder. URL: http://www.dachverband-tanz.de/arbeitsfelder/soziale-fragen [19.09.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Dachverband Tanz Deutschland – Organigramm (Gremien und Geschäftsstelle). URL: http://www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs/Verein_Strukturen_Satzung/GS_Dachverband_Tanz_Information_Organigramm.pdf [19.09.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Hilfsprogramm Tanz. URL: https://www.dis-tanzen.de/ueber/hilfsprogramm-tanz [25.07.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Laufende Projekte und Förderprogramme des Dachverband Tanz. URL: http://www.dachverband-tanz.de/projekte/laufende-projekte [19.09.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Project. URL: https://www.dachverband-tanz.danceinfo.de/projects/ [12.07.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Satzung. § 2 Vereinszweck. URL: https://www.dachverband-tanz.danceinfo.de/fileadmin/pdf_library/01_Dachverband_Leitbild_Struktur/Satzung_DTD__Stand-2020-03-04.pdf [17.09.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Situation freier Tanzschaffender im Kontext der Pandemie. Deskriptive Auswertung der Umfrage des Dachverband Tanz Deutschland (Zeitraum 12. Februar – 21. Feb. 2021). URL: http://www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs/Umfragen_Initiativen/Auswertung_DTD_Corona_Umfrage_komprimiert_2021_06_09.pdf [19.09.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Struktur und Ziele des Dachverband Tanz Deutschland. URL: http://www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs/Verein_Strukturen_Satzung/Struktur_und_Ziele_Dachverband_Tanz.pdf [12.10.2021].

Dachverband Tanz Deutschland: Wer wir sind – Dachverband Tanz Deutschland. Förderer, Kooperationen und Mitgliedschaften. URL: http://www.dachverband-tanz.de/ueber-uns/wer-wir-sind [19.09.2021].

Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages. Regensburg.

Deutscher Bundestag (Hg.) (2019): Große Koalition: Stärkung der Kultur im ländlichen Raum. URL: https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2019/kw05-de-kultur-laendlicher-raum-588416 [23.08.2021].

Deutscher Bundestag (Hg.) (2020a): Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Dr. Anna Christmann, Erhard Grundl, Tabea Rößner, weiterer Abgeordneter und der Fraktion BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN – Drucksache 19/16708 –Künstliche Intelligenz als Impulsgeber im Kulturbereich: https://dserver.bundestag.de/btd/19/171/1917115.pdf [23.09.2021].

Deutscher Bundestag (Hg.) (2020b): Künstliche Intelligenz als Impulsgeber im Kulturbereich. https://dserver.bundestag.de/btd/19/171/1917115.pdf [19.09.2021].

Deutsche UNESCO-Kommission 2016: Neues Kulturgutschutzgesetz berücksichtigt UNESCO-Vorgaben Zustimmung durch Bundesrat. Meldungen vom 08.07.2016.

URL: https://www.unesco.de/kultur-und-natur/kulturgutschutz/neues-kulturgutschutzgesetz-beruecksichtigt-unesco-vorgabe [10.09.2021].

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2020): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin.

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2020): Das 1-Milliarde-Rettungs-und-Zukunftspaket für Kultur und Meiden. In: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin.

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2020): Erinnern und Gedenken. Orte der Demokratiegeschichte. In: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin.

Die Bundesregierung; Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz (2018): Strategie Künstliche Intelligenz der Bundesregierung. KI Strategie Deutschland. URL: https://www.bundesregierung.de/resource/blob/975226/1550276/3f7d3c41c6e05695741273e78b8039f2/2018-11-15-ki-strategie-data.pdf?download=1.6 [10.09.2021].

Die Bundesregierung; Staatsministerin für Kultur und Medien (2020): AUTONOM bringt Künstliche Intelligenz auf die Bühne – Kulturstaatsministerin Grütters: »Debatte über das Verhältnis von Mensch und Maschine anregen«. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/aktuelles/autonom-bringt-kuenstliche-intelligenz-auf-die-buehne-kulturstaatsministerin-gruetters-debatte-ueber-das-verhaeltnis-von-mensch-und-maschine-anregen--1721204 [19.09.2021].

Die Bundesregierung (2021a): Milliardenhilfe für Kultur und Medien. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/neustart-kultur-startet-1841780 [25.07.2021].

Die Bundesregierung (2021b): Aus Regierungskreisen. Der Podcast der Bundesregierung. Monika Grütters zur Situation der Kultur. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/gruetters-podcast-1845016. Minute 6:28 und 9.45 [01.08.2021].

Die Bundesregierung; Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz: 12. Dialoge in der Gesellschaft führen und den politischen Handlungsrahmen weiterentwickeln. URL: https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html [19.09.2021].

Die Bundesregierung: Neustart Kultur. Theater. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/theater-1774286 [04.10.2021].

DIEHL+RITTER: About. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/ueber-uns [18.09.2021].

DIEHL+RITTER: About. Leistungen. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/leistungen [26.07.2021].

DIEHL+RITTER: About. Team. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/team [03.08.2021].

DIEHL+RITTER: Jury Tanzpakt Stadt-Land-Bund. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/Jury3250 [03.08.2021].

DIEHL + RITTER: Tanzpakt Reconnect. Jury. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/Jury [03.08.2021].

Die Zeit (2020): Goethe-Institut mehr interkulturelle Bildung in Deutschland? URL: https://www.zeit.de/news/2020-10/10/goethe-institut-mehr-interkulturelle-bildung-in-deutschland [06.07.2021].

Ebert, Johannes (2018): Unterstützung der internationalen Zivilgesellschaft. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/prs/int/gen/21398246.html [02.07.2021].

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.

Fonds Darstellende Künste (2020): 2020. Geschäftsbericht. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/04/Gesch%C3%A4ftsbericht_FDK_2020.pdf. 22.

Fonds Darstellende Künste: Autonom. URL: https://www.fonds-daku.de/sonderprogramm-autonom/ [19.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: Erfahrungsberichte. URL: https://www.fonds-daku.de/beratung/erfahrungsberichte-2/ [01.07.2021].

Fonds Darstellende Künste: Förderprogramme. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/ [01.10.2021].

Fonds Darstellende Künste: Fonds. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/ [01.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: Global Village Projects. URL: https://www.fonds-daku.de/global-village-projects/ [01.07.2021].

Fonds Darstellende Künste: Konfiguration. URL: https://www.fonds-daku.de/sonderprogramm-konfiguration/ [17.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: Konzeptionsförderung. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/konzeptionsfoerderung/ [08.07.2021].

Fonds Darstellende Künste: Konzeptionsförderung – Regularien. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/01/Regularien-Konzeptionsf%C3%B6rderung_24112020.pdf [03.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: Kuratorium. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/kuratorium-2/ [01.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: Satzung. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/verein/satzung/ [12.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: #TakeHeart. URL: https://www.fonds-daku.de/takeheart/ [04.10.2021].

Fonds Darstellende Künste: #TakeThat. URL: https://www.fonds-daku.de/takethat/ [04.10.2021].

Gad, Daniel: The Art of Development Cooperation (2014). In: Schneider, Wolfgang/Gad, Daniel (Hg.): Good Governance for Cultural Policy: An African-European Research about Arts and Development. Frankfurt a.M.

Goethe-Institut: Gastspiele in Deutschland. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/tut/gas.html [12.07.2021].

Goethe-Institut, Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit, Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.) (2021): Außenblick: Internationale Perspektiven auf Deutschland in Zeiten von Corona. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/pub/aus.html [13.07.2021].

Goethe-Institut: Gremien. Präsidium, Mitglieder-Versammlung und Beirat. URL: https://www.goethe.de/de/uun/org/gre.html [04.07.2021].

Goethe-Institut: Internationale Koproduktionsfonds. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/mus/ikf.html#accordion_toggle_20757478 [28.06.2021].

Goethe-Institut: Latitude. Machtverhältnisse umdenken – für eine entkolonialisierte und antirassistische Welt. URL: https://www.goethe.de/prj/lat/de/udt.html [11.10.2021].

Goethe-Institut: Nachwuchsförderung. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/tut/nch.html [08.07.2021].

Goethe-Institut: Organisation. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/org.html [06.07.2021].

Goethe-Institut: School of Lost Knowledge. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/mus/ikf/p21/slk.html [29.06.2021].

Goethe-Institut: Tanz und Theater. URL: https://www.goethe.de/de/uun/auf/tut.html [01.07.2021].

Hampel, Annika (2015): Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik. Frankfurt Main.

Heinicke, Julius (2017): Koloniale Fallstricke erkennen und meiden: Perspektiven für die interkulturelle Theaterarbeit von der Finanzierung über die Ästhetik bis zur Evaluation. In: Warstat, Matthias/Evers, Florian/Flade, Kristin/Lempa, Fabian/Seuberling, Lilian (Hg.): Applied Theatre: Rahmen und Positionen. Berlin.

Joint Adventures: Gastspiele Tanz. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/gastspiele-tanz/ [08.07.2021].

Joint Adventures: Gastspielförderung Theater. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/gastspiele-theater [02.08.2021].

Joint Adventures: Koproduktionsförderung Tanz. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/koproduktionen-tanz/ [02.08.2021].

Joint Adventures: Neustart Kultur. Stepping Out. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/stepping-out/ [14.06.2021].

Joint Adventures: Über uns. URL: https://www.jointadventures.net/service/ueber-uns/ [13.07.2021].

Kegler, Beate (2020): Wurst und Spiele: Lernen vom Land? Gemeinwesengestaltung von allen für alle. In: Heinicke, Julius/Lohbeck, Katrin: Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München.

Kulturstiftung des Bundes: 360°. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html [25.06.2021].

Kulturstiftung des Bundes: 360°. Programm. URL: https://www.360-fonds.de/programm/ [29.06.2021].

Kulturstiftung des Bundes: Die Satzung der Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/satzung.html) [20.06.2021].

Kulturstiftung des Bundes: Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/doppelpass_fonds_fuer_kooperationen_im_theater.html [01.10.2021].

Kulturstiftung des Bundes: Jahresbericht 2019.

Kulturstiftung des Bundes: Kultur Digital: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/film_und_neue_medien/detail/kultur_digital.html#c197990 [25.07.2021].

Kulturstiftung des Bundes: Kultursommer 2021. Mit Kunst und Kultur zurück in die Städte. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/kultursommer_2021.html [02.08.2021].

Kulturstiftung des Bundes: Programme und Projekt. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/tanzfonds_erbe.html [16.07.2021].

Kulturstiftung des Bundes: Reload. Stipendien für Freie Gruppen. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/reload_stipendien_startseite.html [04.10.2021].

Kulturstiftung des Bundes: Trafo: Programm. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/trafo_modelle_fuer_kultur_im_wandel.html [10.08.2021].

Kulturstiftung des Bundes: TURN. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/turn_fonds_fuer_kuenstlerische_kooperationen_zwischen_deutschland_und_afrikanischen_laendern.html [29.06.2021].

Merkel, Christine M.: Towards a Better Governance of Culture for Development. In: Schneider, Wolfgang/Gad, Daniel (2014): Good Governance for Cultural Policy: An African-European Research about Arts and Development, Frankfurt a.M.

Neumann, Bernd: Grußwort des Kulturstaatsministers Deutsche (2013). In: UNESCO-Kommission e. V. (Hg.): Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. Bonn.

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: Förderkriterien für die Kofinanzierung von Bundesprogrammen im Zusammenhang mit der Covid-19-Pandemie. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/ausschreibungen/kofinanzierung-von-bundesprogrammen-im-zusammenhang-mit-der-covid-19-pandemie-193550.html [01.06.2021].

Nising, Lena Prabha/Mörsch, Carmen (2019): Statt Transkulturalität und Diversität: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/2018, Bielefeld.

Schneider, Wolfgang (2007): Grundlagentexte zur Kulturpolitik: Eine Lektüre für Studium und Beruf. Hildesheim.

Schneider, Wolfgang/Gad, Daniel (2014): Good Governance for Cultural Policy: An African-European Research about Arts and Development. Frankfurt a.M.

Schneidewind, Uwe (2018): Die große Transformation. Eine Einführung in die Kunst gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt a.M.

Heinicke, Julius (2016): Theatre in Transformation: Was Deutschland von Südafrika lernen kann. In: Theater heute. 5. 75–76.

Schneider, Wolfgang et al. (Hg.) (2019): Dispositive der Transformation: Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse. Hildesheim/Zürich/New York.

Sophiensäle. URL: https://sophiensaele.com/en/stueck/colette-sadler-mikko-gaestel-ark-1 [14.07.2021].

Spivak, Gayatri Chakravorty (2017): What Time is it on the Clock of the World? URL: https://time-issues.org/spivak-what-time-is-it-on-the-clock-of-the-world/ [09.10.2021].
Swenson, Astrid (2007): »Heritage«, »Patrimoine« und »Kulturerbe«: Eine vergleichende historische Semantik. In: Hemme, Dorothee/Tauschek, Markus/Bendix, Regina (Hg.): Prädikat »HERITAGE«. Wertschöpfung aus kulturellen Ressourcen. Berlin. 53–74.
Tanzfonds.de: Tanzfonds Erbe. URL: https://tanzfonds.de/ [26.09.2021].
Tanzfonds.de: Über uns. URL: https://tanzfonds.de/ueber-uns/ [26.09.2021].
Tanzland: Die Tanzland-Gastspielwerkstatt als Online-Format. URL: www.tanzland.org/home/ [15.09.2021].
Tanzpakt Stadt Land Bund: Förderschwerpunkte. URL: http://www.tanzpakt.de/antragstellung/foerderschwerpunkte/ [04.10.2021].
Tanzpakt Stadt Land Bund: Initiative Stadt Land Bund. http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/initiative-s-l-b/ [19.09.2021].
Tanzpakt Stadt Land Bund: Kuratorium. URL: http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/kuratorium/ [19.09.2021].
Tanzpakt Stadt Land Bund: Was ist Tanzpakt? URL: http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/was-ist-tanzpakt/ [19.09.2021].
Terkessidis, Mark (2019): Wessen Erinnerung zählt? Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute. Hamburg.
We Cosmos. URL: https://we-cosmos.online/en/coming-up.html [14.07.2021].
Yolanda Gutiérrez. URL: https://www.yolandagutierrez.de/files/index_table.php?seite=4&folge=00 [14.07.2021]
Zimmermann, Olaf (2020): Neustart Kultur. Ein guter Anfang ist gemacht. In: Kulturpolitische Mitteilung 2020 (III). Bonn. 16–17.

Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland (Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka)

Interviews

B 1 – B 21
H 1 – H 30
NRW 1 – NRW 27
TH 1 – TH 20
T 1 – T 29

Literatur

(o. A.) (o. D.): Historisches. Geschichte [online], Geschichte | Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (hessen.de) [08.09.2021].

(o. A.) (o. D.): Geschichte des Landes Hessen [online], https://www.hessen.de/fuer-besucher/geschichte-des-landes-hessen#:~:text=Mit%20der%20Proklamation%20Nr.,wurde%20am%2012.%20Oktober%20Wiesbaden [08.09.2021].

Amt für Statistik Berlin-Brandenburg (o. D.): Bevölkerungsstand, Amt für Statistik Berlin-Brandenburg [online], https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/bevoelkerung/demografie/bevoelkerungsstand [05.05.2021].

Bevölkerung am 31.12. nach Geschlecht (2021): Landesbetrieb IT.NRW [online], https://www.it.nrw/statistik/eckdaten/bevoelkerung-am-3112-nach-geschlecht-926 [03.07.2021].

BiB (2021): Globale Bevölkerungsentwicklung. Fakten und Trends. BiB.Bevölkerungs. Studien 1/2021. Bundesinstitut für Bevölkerungsforschung, Wiesbaden.

Bieger-Thielemann, Marianne et al. (2019): Kulturentwicklungsplanung Köln [online].

BKM (2021): Neustart Kultur: Milliardenhilfe für Kultur und Medien. Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

BKM (2021): Neustart Kultur. Unterstützung für Künstler und Künstlerinnen. Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

Blaeschke, Frédéric/Brugger, Pia/Grzesista, Anna/Riedler, Elisabeth (2020): Kulturfinanzbericht 2020 (hg. v. Statistische Ämter des Bundes und der Länder), Wiesbaden.

Blumenreich, Ulrike (2014): Stand der konzeptbasierten Kulturpolitik in den Bundesländern. In: Jahrbuch für Kulturpolitik 2014. 199–225.

Büchner, Gerold (2020): Landtag verabschiedet Brandenburger Haushalt für 2021, Landtag Brandenburg [online], https://www.landtag.brandenburg.de/de/aktuelles/aktuelle_meldungen/landtag_verabschiedet_brandenburger_haushalt_fuer_2021_(17.12.2020)/979790 [06.06.2021].

Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern, Berlin.

Das Kulturportal der Stadt Frankfurt a.M. (o. D.): Die Kulturdezernentin, Das Kulturamt, Kulturförderung [online], https://kultur-frankfurt.de/portal/de/Buehne/TheaterinFrankfurt/1691/0/0/0/4.aspx [08.09.2021].

Das Kulturportal der Stadt Frankfurt a.M. (o. D.): Theater in Frankfurt [online], https://kultur-frankfurt.de/portal/de/Buehne/TheaterinFrankfurt/1691/0/0/0/4.aspx [08.09.2021].

Deck, Jan(2020): So hilft Hessen: das Kulturpaket der Landesregierung [online], https://www.laprof.de/so-hilft-hessen-das-kulturpaket-der-landesregierung/ [08.09.2021].

Demografieportal: https://www.demografie-portal.de [08.10.2021].

Der LAFT Berlin (o. D.): LAFT Berlin [online], https://www.laft-berlin.de/laft-berlin/ [30.04.2021].

Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele, Bonn, Deutschland: Köllen Druck und Verlag GmbH.

Deutscher Bundestag (2008): Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«. Berlin.

Die Landestheater NRW (2021) [online], https://landestheater-nrw.de [03.10.2021].

Die Vielen: https://dievielen.de/erklaerungen [08.10.2021].

Düsseldorf [online], https://www.kep-duesseldorf.de/index.php [04.10.2021].

Eichel, Julischka (2021): Wir sind nicht gerettet! Offener Brief an Kulturstaatsministerin Monika Grütters, nachtkritik vom 15.01.2021.

Ergebnisse und Maßnahmen [online], https://www.netzwerk-kulturberatung.de/content/1-ueber/fallbeispiele/kulturentwicklungsplanung-fuer-die-landeshauptstadt-duesseldorf/kep-duesseldorf-abschlusbericht-web.pdf [25.08.2021].

Flohr, Michael (2018): Kulturpolitik in Thüringen. Praktiken – Governance – Netzwerke. Bielefeld.

Föhl, Patrick (2014): Kulturentwicklungsplanung. Instrument zeitgemäßer Kulturpolitik oder überladener Hoffnungsträger. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 144. I/2014.

Föhl, Patrick et al. (2017): Abschlussbericht zur Kulturentwicklungsplanung:

Fonds DAKU (2021): Fonds Darstellende Künste: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/ [20.05.2021].

Förderung von professionellen Theatern in freier Trägerschaft (Sachsen-Anhalt): https://lvwa.sachsen-anhalt.de/das-lvwa/kultur-denkmalschutz/kultur/theaterdarstellende-kunst/foerderung-von-professionellen-theatern-in-freier-traegerschaft/ [08.10.2021].

Freeman, R. Edward/McVea, John (1995): A Stakeholder Approach to Strategic Management. Charlottesville.

Freistaat Thüringen: Landeshaushaltspläne 2013/14-2021. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei. (2013–2021)

Freistaat Thüringen: Landeshaushaltspläne 2013/14-2021. Gesamtplan. (2013–2021)

Fülle, Henning (2016): Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010). Berlin.

Gauler, Anja/Harsche, Johannes/Imelli, Birgit/Schiefer, Simon (alle HA Hessen Agentur) (2018): Masterplan Kultur Hessen. Ergebnisse der Befragung zur Kultur in Hessen [hg. v. HMWK]. Wiesbaden.

Geschichte des Landes | Das Landesportal Wir in NRW (2021): Land Nordrhein-Westfalen [online], https://www.land.nrw/de/land-und-leute/geschichte-nordrhein-westfalens [01.07.2021].

HA Hessen Agentur GmbH (o. D.): Kulturatlas Hessen [hg. v. Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst], Wiesbaden.

Haushaltspläne NRW (2021): Ministerium der Finanzen des Landes Nordrhein-Westfalen [online], https://www.haushalt.fm.nrw.de/daten/html/hhp.html [12.08.2021].

Hemmerling, Axel/Wierzioch, Bastian/Kendzia Ludwig (2021): »Erwiesen extremistisch«: Thüringens Verfassungsschutz beobachtet AfD. MDR [12.05.2021]. URL: https://www.mdr.de/nachrichten/thueringen/verfassungsschutz-afd-beobachtung-100.html [08.10.2021].

Hessisches Ministerium der Finanzen: Finanzplan des Landes Hessen für die Jahre 2017–2021, 2018–2022, 2019–2023, 2020–2024

Hessisches Ministerium für Wirtschaft, Energie, Verkehr und Wohnen (o. D.): Kultur und Kreativwirtschaft [online], https://wirtschaft.hessen.de/wirtschaft/kultur-und-kreativwirtschaft [08.09.2021].

Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (2021): Hessenweite Beratungs-Website bündelt Hilfsprogramme für die Kultur (hg. v. Pressereferat: Volker Schmidt), Presseinformation Nr. 61.

Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (2021): Perspektiven öffnen, Vielfalt sichern: Zweites Kulturpaket hilft Kulturschaffenden (hg. v. Pressestelle HMWK) [online], https://wissenschaft.hessen.de/presse/pressemitteilung/perspektiven-oeffnen-vielfalt-sichern-zweites-kulturpaket-hilft-kulturschaffenden [08.09.2021].

Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (o. D.): Was ist der Masterplan Kultur Hessen? [online], https://wissenschaft.hessen.de/kultur/kulturpolitik/masterplan-kultur-hessen/was-ist-der-masterplan-kultur-hessen, [08.09.2021].

Hessisches Statistisches Landesamt Wiesbaden (2019): Bevölkerung in Hessen 2060.Regionalisierte Bevölkerungsvorausberechnung für Hessen bis 2040, Wiesbaden.

Hofmann, Hilmar (1979): Kultur für alle. Frankfurt a.M.

Höhne, Steffen (2020): Kulturpolitik in Thüringen. Traditionen und Herausforderungen. In: Kulturpolitik Aktuell. Kulturpolitische Mitteilungen, III/2020, Nr. 170, Bonn. 18–19.

IDA/IBRD (2019): World Development Indicators.

Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. (Hg.) (2013): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013. Band 13. Thema: Kulturpolitik und Planung, Essen.

Justizportal Nordrhein-Westfalen (o. D.): Art. 62 Verf. Verfassung des Landes Hessen. Landesrecht Hessen, Justiz-online [online], http://www.lexsoft.de/cgi-bin/lexsoft/justizportal_nrw.cgi?t=161210187985969955&sessionID=10429833951410709005&templateID=document&source=lawnavi&chosenIndex=Dummy_nv_68&xid=170031,64 [08.09.2021].

KDL (2021): Kulturstiftung der Länder. https://www.kulturstiftung.de/stiftungszweck/ [20.05.2021].

Keuchel, Susanne (2010): Report… In: Jeschonnek, Günther (2010) (Hg.): Report Darstellende Künste, Fonds Darstellenden Künste und Kulturpolitische Gesellschaft, Berlin.

Kotte, Andreas (2013): Theatergeschichte: Eine Einführung, Köln.

KSB (2021): Kulturstiftung des Bundes. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html [20.05.2021].

KSK (2019): Künstlersozialkasse. https://www.kuenstlersozialkasse.de [20.05.2021].

Kultur Entwicklungsplanung Köln (2021): Was ist KEP? [online], https://www.kulturentwicklungsplan.koeln/de/was-ist-kep [12.08.2021].

Kulturentwicklungsplanung der Landeshauptstadt Düsseldorf (2021): KEP

Kulturpolitische Gesellschaft (2021): Web-Talk: Kommunale Kulturentwicklungsprozesse – Trends und Herausforderungen [YouTube], https://youtu.be/VDichYx1vOE [21.07.2021].

Kulturrat Thüringen e. V. (2019): Forderungskatalog des Kulturrats zur Landtagswahl 2019, Weimar.

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen: https://www.kdfs.de/ [08.10.2021].

Kulturstiftung des Freistaats Thüringen: https://www.kulturstiftung-thueringen.de [08.10.2021]

Landeshaushaltsplan. Einzelplan 15 für den Geschäftsbereich des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst 2018/19, 2020, 2021

Landeshaushaltsplan. Einzelplan 17 Allgemeine Finanzverwaltung 2018/19, 2020, 2021
Landtag NRW: Kulturgesetzbuch (2021), Landtag Nordrhein-Westfalen [online], https://www.landtag.nrw.de/home/dokumente/dokumentensuche/gesetzgebungsportal/aktuelle-gesetzgebungsverfahr/kulturgesetzbuch.html [03.10.2021].
laPROF (o. D.): Mitglieder [online], https://www.laprof.de/ueber-uns/mitglieder/ [11.10.2021]
Lehmann, Matthias (2018): Kulturstatistiken – Kulturindikatoren auf einen Blick: Ein Ländervergleich, Wiesbaden: Statistische Ämter des Bundes und der Länder.
Lehmann, Matthias (2020): Kulturstatistiken – Kulturindikatoren auf einen Blick: Ein Ländervergleich, Wiesbaden: Statistische Ämter des Bundes und der Länder.
Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (2015): Kulturfördergesetz NRW: Gesetz zur Förderung und Entwicklung der Kultur, der Kunst und der kulturellen Bildung in Nordrhein-Westfalen [online], https://www.mfkjks.nrw.de/publikationen [01.08.2021].
Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020): Zweiter Kulturförderplan 2019–2023: Kulturpolitischer Aufbruch Stärkungsinitiative Nordrhein-Westfalen, Neuss-Nord, Deutschland: VD Vereinte Druckwerke GmbH.
Ministerium für Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen (2021) [online], https://www.mkw.nrw/kultur/sparten/theater-nrw [16.09.2021]
Ministerium für Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen (2021) [online], https://www.mkw.nrw [16.09.2021], https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/foerderung-der-freien-darstellenden-kuenste [01.07.2021], https://www.mkw.nrw/sites/default/files/media/document/file/171005_MKW_NRW_Ministerium_Reden_Ministerin_kulturpolitische_schwerpunkte.pdf [19.07.2021], https://www.mkw.nrw/FAQ_Sofortprogramm [28.07.2021].
Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur (2019): Brandenburg. Das Kulturland. Entwicklung 2014–2019, Land Brandenburg [online], https://mwfk.brandenburg.de/sixcms/media.php/9/Kulturbericht.pdf [08.06.2021].
Mittelstädt, Eckhard/Pinto, Alexander (Hg.) (2013): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven, Bielefeld.
Neues Förderkonzept | Das Landesportal Wir in NRW (2018): Land Nordrhein-Westfalen [online], https://www.land.nrw/de/pressemitteilung/land-erhoeht-etat-fuer-die-freien-darstellenden-kuenste-nordrhein-westfalen-um-mehr [03.10.2021].
Neustart Kultur (2020): Zwischenbericht. https://www.bundesregierung.de/resource/blob/973862/1836290/78199806b8e92fd9c3eae406a741c886/2021-01-14-bkm-neustartpdf-data.pdf?download=1
Neustart Kultur (2021): Laufende Programme des Jahres 2021. https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur/neustart-kultur-1772990
NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste (2021): Servicebüro und Interessenvertretung der Freien Kulturszene Nordrhein-Westfalens, NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste [online], https://www.nrw-lfdk.de [12.08.2021].
Öffentliche Theater (2020): Landesbetrieb IT.NRW [online], https://www.it.nrw/statistik/eckdaten/oeffentliche-theater-1118 [29.08.2021].

Opitz, Stephan (2013): Kommunale Kulturpolitik aus Sicht eines Freien Theaterschaffenden. In: Mittelstädt/Pinto (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse-Entwicklungen-Perspektiven, Bielefeld.

Perrot, Anne-Catherine de (2016): Evaluation des Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern [online]

Pressedienst Einzelansicht (2020): Düsseldorf [online], https://www.duesseldorf.de/medienportal/pressedienst-einzelansicht/pld/kulturentwicklungsplanung-zahlreiche-massnahmen-erfolgreich-umgesetzt.html [12.08.2021].

Ries, Irina M. (2020): Offener Brief. Hilfen für selbstständige Kulturschaffende in Hessen, [PDF, online], http://www.irinaries.de/?p=627 [09.10.2021].

Röper, Martin (2000): Theatermanagement, Weimar/Wien.

Rudnicka, J. (2021): Bevölkerung in Hessen nach Altersgruppen 2020 [online], https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1095929/umfrage/bevoelkerung-in-hessen-nach-altersgruppen/ [08.09.2021].

Sauer, Ilona u.a., laPROF Hessen e. V. (o. D.): Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen. Ein landesspezifisches Gutachten im Auftrag des Fonds Darstellende Künste, Frankfurt.

Schmidt, Thomas (2013): Der kreative Produzent. In: Höhne/Tröndle (Hg.): Jahrbuch für Kulturmanagement 2013, Bielefeld.

Schmidt, Thomas (2013): Recherchen in einem Theaterland: Die sechzehn Theater- und Orchestersysteme der Bundesrepublik Deutschland im Vergleich, Regensburg.

Schmidt, Thomas (2017): Theater, Krise und Reform, Wiesbaden.

Schmidt, Thomas (2019): Macht und Struktur im Theater, Wiesbaden.

Schmidt, Thomas (2021): Reformmodelle zur Organisation des Badischen Staatstheaters im Vergleich. Präsentation neuer Leitungs- und Organisationsmodelle für die Zukunft vor den Mitarbeiter*innen und Gesellschaftern am 12.03.21

Schmidt, Thomas/Richter, Angela/Zwach, Sabrina u.a. (2021): Rassismus in Düsseldorf. Erwiderung auf den FAZ-Artikel im Wortlaut. In: Berliner Zeitung am 12.04.2021, Berlin.

Schneider, Wolfgang (2010): Es geht um die Zukunft unserer Theaterlandschaft. In: Fonds Darstellende Künste (2010): Report Darstellende Künste. Essen.

Schneider, Wolfgang (2013): Wuppertal ist überall! In: Mittelstädt/Pinto (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld.

Schneider, Wolfgang (2013): Theater entwickeln und planen, Bielefeld.

Schröck, Katharina (2020): Landesbühnen als Reformmodell. Partizipation und Regionalität als kulturpolitische Konzeption für die Theaterlandschaft, Bielefeld.

Schulz, Bert (2019): Ich mache wohl nicht alles falsch, TAZ Verlags- und Vertriebs GmbH [online], https://taz.de/Berlins-Kultursenator-Klaus-Lederer/!5646050/ [04.06.2021].

Senatskanzlei (o. D.): Richtlinien der Regierungspolitik 2016–2021, Senatskanzlei [online], https://www.berlin.de/rbmskzl/regierender-buergermeister/senat/richtlinien-der-politik/#13 [06.05.2021a].

Senatskanzlei (o. D.): Universitäten, Wissenschaft und Forschung [online], https://www.berlin.de/sen/wissenschaft/einrichtungen/hochschulen/universitaeten/ [24.04.2021b].

Senatskanzlei (o. D.): Zahlen und Fakten, Berlin im Überblick [online], https://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/zahlen-und-fakten/ [24.04.2021c].

Senatsverwaltung für Finanzen (o. D.): Haushaltspläne von Berlin, Senatsverwaltung für Finanzen [online], https://www.berlin.de/sen/finanzen/haushalt/haushaltsplan/artikel.5697.php [10.05.2021a].

Senatsverwaltung für Finanzen (o. D.): Schulden des Landes Berlin: Stetiger Abbau für eine solide Zukunft, Senatsverwaltung für Finanzen [online], https://www.berlin.de/sen/finanzen/haushalt/haushaltsueberwachung/schuldentilgung/artikel.475316.php [10.05.2021b].

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2018): Förderungsgrundsätze der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa: Abteilung Kultur für die Projekt- und Stipendienförderung, Berlin, Deutschland: Senatsverwaltung für Kultur und Europa.

Senatsverwaltung für Kultur und Europa. Referat I A –Förderung von Künstlerinnen, Künstlern, Projekten und freien Gruppen, Darstellende Künste/Tanz (2019): Projektförderung Darstellende Künste und Tanz 2020–2023: Die Empfehlungen im Rahmen der mehrjährigen Projektförderung im Einzelnen.

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen (2014): BerlinStrategie – Stadtentwicklungskonzept 2030, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen [online], https://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/stadtentwicklungskonzept/download/strategie/BerlinStrategie_de_PDF.pdf [30.04.2021].

Sinnhöfer, Julia (2013): Das Theatersystem in Thüringen. In: Schmidt, Thomas (Hg.): Recherchen in einem Theaterland: Die sechzehn Theater- und Orchestersysteme der Bundesrepublik Deutschland im Vergleich, Regensburg. 316–334.

Sozialdemokratische Partei Deutschlands/DIE LINKE/BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN (2016): Koalitionsvereinbarung 2016–2021, Senatskanzlei [online], https://www.berlin.de/rbmskzl/regierender-buergermeister/senat/koalitionsvereinbarung/ [04.05.2021].

Sprecherin der Senatsverwaltung für Finanzen (2021): Senat verabschiedet Haushaltsentwurf für die Jahre 2022/23, Senatskanzlei [online], https://www.berlin.de/rbmskzl/aktuelles/pressemitteilungen/2021/pressemitteilung.1098667.php [15.05.2021].

Staatsministerin für Kultur und Medien (o. D.): Zukunftsperspektive für Kulturveranstalter, Bundesregierung [online], https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/corona-hilfen [14.05.2021].

Statista Research Department (ohne Datum): Fläche der deutschen Bundesländer (in Quadratkilometern) zum 31. Dezember 2019, statista [online], https://de.statista.com/statistik/daten/studie/154868/umfrage/flaeche-der-deutschen-bundeslaender/ [08.09.2021].

Statista.de (2021): Infografik. Mathias Brandt. Wahlergebnisse: So stark ist die AfD in den Ländern [online], https://de.statista.com/infografik/5926/afd-in-den-landtagen/ [27.09.2021]

Stiftung für Zukunftsfragen: https://www.stiftungfuerzukunftsfragen.de/newsletter-forschung-aktuell/286 [08.10.2021].

Thüringer Landesamt für Statistik: https://statistik.thueringen.de/startseite.asp [08.10.2021].
Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur (2012): Kulturkonzept des Freistaates Thüringen, Erfurt/Weimar.
Thüringer Staatskanzlei/Hoff, Prof. Dr. Benjamin-Immanuel (2017): »Perspektive 2025«. Sicherung und Fortentwicklung der Thüringer Theaterlandschaft, Erfurt.
Thüringer Theaterverband (2019): Kulturpolitische Forderungen der Freien Theaterszene Thüringen. Anlässlich der Landtagswahlen 2019, Rudolstadt.
Thüringer Theaterverband (2020): Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen. Machbarkeitsprüfung und Konzeption. Teil I: Inhaltlich-Strukturelle Konzeption, Rudolstadt.
Thüringer Theaterverband (2020): Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen. Machbarkeitsprüfung und Konzeption. Teil II: Bedarfsanalyse Architektur und Städtebau, Rudolstadt.
Wahlen in Hessen (o. D.): Gesetz zur Ergänzung der Verfassung des Landes Hessen, Land Hessen [online], https://wahlen.hessen.de/land-hessen/volksabstimmung-2018/gesetz-zur-erg%C3%A4nzung-der-verfassung-des-landes-hessen-3 [aufgerufen am 08.09.2021].
Wingert, Christine (2017): Kulturentwicklungsplanung für die Landeshauptstadt Düsseldorf: Kulturpolitische Schwerpunkte, Kontroversen und Entscheidungsprozesse [online], https://www.kep-duesseldorf.de/fileadmin/user_upload/KEP_Duesseldorf/Bericht_Kulturpolitisches-Narrativ_KEP_Duesseldorf-final.pdf [01.10.2021].
Wink, Rüdiger/Kirchner, Laura u.a. (2014): Studie zur Umwegrentabilität der Eigenbetriebe der Stadt Leipzig, Leipzig.
Wowereit, Klaus/Schmitz, André (2011): Kulturförderbericht 2011 des Landes Berlin, Berlin.

Regionale Perspektiven aus der Krise. Arbeit und Förderung der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von COVID-19 (Aron Weigl / EDUCULT)

Bayerisches Staatsministerium der Finanzen und für Heimat (2017): Haushaltsplan 2017/2018. Einzelplan 15 für den Geschäftsbereich des Bayerischen Staatsministeriums für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst. Stuttgart. URL: https://www.stmfh.bayern.de/haushalt/staatshaushalt_2017/haushaltsplan/Epl15.pdf
Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (2020): Digitale Kulturvermittlung. URL: https://wk.bayern.de/kunst-und-kultur/digitale-kulturvermittlung.html
Bayern Innovativ (2021a): Soloselbstständigenprogramm: Voraussetzungen. URL: https://www.bayern-innovativ.de/soloselbststaendigenprogramm/seite/soloselbststaendigenprogramm-voraussetzungen
Bayern Innovativ (2021b): Stipendienprogramm: Voraussetzungen. URL: https://www.bayern-innovativ.de/stipendienprogramm/seite/stipendienprogramm-voraussetzungen

Behörde für Kultur und Medien (2019): Förderung Freie Szene. Behörde für Kultur und Medien baut Förderung der freien darstellenden Szene weiter aus. URL: https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/13020134/forschungs-und-recherchefoerderung/

Blumenreich, Ulrike (2016): Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland. Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern. Hrsg. v. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V., Berlin.

Brenner, Susanne (2020): Ein Wolf lernt Saxophon und andere Surrealisten. Saarbrücker Zeitung, 28. April 2020. URL: https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/saarbruecken/kolumnen/das-virtuelle-produktionshaus-des-netzwerks-freie-szene_aid-50285463

Bürgerstiftung Tübingen (2021a): Corona-Hilfe der Bürgerstiftung Tübingen für Kunst- und Kulturinstitutionen. URL: https://www.buergerstiftung-tuebingen.de/news-leser/corona-hilfe-der-buergerstiftung-tuebingen.html

Bürgerstiftung Tübingen (2021b): Corona-Hilfe der Bürgerstiftung Tübingen für Kunst- und Kulturinstitutionen. URL: https://www.buergerstiftung-tuebingen.de/news-leser/corona-hilfe-der-buergerstiftung-tuebingen-fuer-kunst-und-kulturinstitutionen.html

Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.) (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der Freien Darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern. Berlin.

Burghart, Ralph (2021): Leitlinien zur gemeinsamen Bewältigung der Corona-Krise im Bereich Kultur. „Kultur – weiter Raum geben – partnerschaftlich durch die Krise“. Chemnitz [unveröffentlichtes Dokument].

Der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein (2018): Einzelplan 07. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/H/haushalt_landeshaushalt/Downloads/HH2018/epl07.pdf?__blob=publicationFile&v=1

Der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein (2019): Einzelplan 07. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/H/haushalt_landeshaushalt/Downloads/HH2019/epl07.pdf?__blob=publicationFile&v=1

Der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein (2020a): Einzelplan 07. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/H/haushalt_landeshaushalt/Downloads/HH2020/epl07.pdf?__blob=publicationFile&v=1

Der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein (2020b): Sonder-Newsletter zum Thema Corona – Mai 2020. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Landesregierung/III/Service/Newsletter_Kultur/_documents/Mai_2020_Corona.html#doc72ee7e9e-49d9-41cc-baa6-33e1339444a5bodyText1

Der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein (2021): Einzelplan 07. Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. URL: https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/H/haushalt_landeshaushalt/Downloads/HH2021/ep07.pdf?__blob=publicationFile&v=1

Der Senator für Kultur (2021): Projektmittel. URL: https://www.kultur.bremen.de/service/projektfoerderung-13709#Queerkultur

Die Senatorin für Finanzen (2016): Haushaltsplan 2016/2017. Der Senator für Kultur. Bremen. URL: https://www.finanzen.bremen.de/sixcms/media.php/13/Kultur_Gesamt.pdf

Die Senatorin für Finanzen (2020): Haushaltsplan 2020. Der Senator für Kultur. Bremen. URL: https://www.finanzen.bremen.de/sixcms/media.php/13/Kultur%20-%202020.pdf

Finanzbehörde (2019): Haushaltsplan 2019/2020. Einzelplan 3.3. Behörde für Kultur und Medien. Hamburg. URL: https://www.hamburg.de/content-blob/11504696/ef81705bd51288c15023509640
cf2d97/data/3-3.pdf

Fonds Darstellende Künste e. V. (2021a): NEUSTART KULTUR: #takecare. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/neustart_kultur_takecare/

Fonds Darstellende Künste e. V. (2021b): #TakeAction | Figuren- und Objekttheater. URL: https://www.fonds-daku.de/takeaction-figuren-und-objekttheater/

Fonds Darstellende Künste e. V. (2021c): #TakeAction | Off-Tourneetheater. URL: https://www.fonds-daku.de/takeaction-off-tourneetheater/

Fonds Darstellende Künste e. V. (2021d): #TakeAction | Performance, Tanz, Sprech- und Musiktheater. URL: https://www.fonds-daku.de/takeaction-performance/

Fonds Darstellende Künste e. V. (2021e): #TakeAction | Semiprofessionelle Ensembles und Freilichtbühnen. URL: https://www.fonds-daku.de/takeaction-semiprofessionelle-ensembles/

Fonds Darstellende Künste e. V. (2021f): #TakePart | Publikumsgewinnung. URL: https://www.fonds-daku.de/takepart/

Freie Hansestadt Bremen (2020): Der Senator für Kultur. Soforthilfeprogramm für freischaffende Künstlerinnen und Künstler. URL: https://www.senatspressestelle.bremen.de/pressemitteilunge
n/soforthilfeprogramm-fuer-freischaffende-kuenstlerinnen-und-kuenstler-332812

Freie Hansestadt Bremen (2021): Allgemeine Hinweise. URL: https://www.kultur.bremen.de/corona-hinweise-fuer-kulturakteure-17312#Stipendienprogramm

Freie und Hansestadt Hamburg (2021a): Freie Szene. Behörde für Kultur und Medien fördert Projekte der Freien Darstellenden Künste mit rund zwei Millionen Euro. URL: https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/14873500/zwei-millionen-fuer-freie-szene/

Freie und Hansestadt Hamburg (2021b): Play out loud. Kultursommer Hamburg: Vier Wochen in Zahlen. URL: https://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/15341912/kultursommer-hamburg-zahlen-und-fakten/

Hamburgische Investitions- und Förderbank 2021): IFB-Förderkredit Kultur Fördermodul Corona. URL: https://www.ifbhh.de/foerderprogramm/ifb-foerderkredit-kultur

Hessisches Ministerium der Finanzen (2016): Landeshaushaltsplan für das Haushaltsjahr 2016. Einzelplan 15 für den Geschäftsbereich des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst. Wiesbaden. URL: https://finanzen.hessen.de/sites/default/files/media/hmdf/einzelplan_15_-_hessisches_ministerium_fuer_wissenschaft_und_kunst_pdf-dokument_2.902_kb.pdf

Hessisches Ministerium der Finanzen (2020): Landeshaushaltsplan für das Haushaltsjahr 2020. Einzelplan 15 für den Geschäftsbereich des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst. Wiesbaden. URL: https://finanzen.hessen.de/sites/default/files/media/hmdf/einzelplan_15_-_hessisches_ministerium_fuer_wissenschaft_und_kunst_2.pdf

Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (2020): Hessens Hilfen für die Kultur. URL: https://wissenschaft.hessen.de/foerderung/kulturfoerderung/hessens-hilfen-fuer-die-kultur

Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (2021): Das Kulturpaket II im Überblick. URL: https://wissenschaft.hessen.de/foerderung/kulturfoerderung/kulturpaket-ii/das-kulturpaket-ii-im-ueberblick

IG Kultur Österreich (2005): Intermittents du spectacle. Zur sozialen Absicherung nicht nur der Kulturarbeit. URL: https://www.igkultur.at/artikel/intermittents-du-spectacle-zur-sozialen-absicherung-nicht-nur-der-kulturarbeit

Kirf von Cölln Media GbR (2021): Erste regionale Kultur-Konferenz in Beeskow. Kreatives Brandenburg. URL: https://www.kreatives-brandenburg.de/de/news/2021/3/29/erste-regionale-kultur-konferenz-beeskow/

Kultursommer Rheinland-Pfalz der Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur (2021): Kulturschaufenster Rheinland-Pfalz. URL: https://kultursommer.de/kultur-im-land/kunstschaffende

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2020a): Kreativ durch die Krise: Neues Programm „Denkzeit“ unterstützt sächsische Künstlerinnen und Künstler. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/kreativ-durch-die-krise-neues-programm-denkzeit-unterstuetzt-saechsische-kuenstlerinnen-und-kuenstler

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2020b): Antragsstart für Denkzeit-Stipendien. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/antragsstart-fuer-denkzeit-stipendien-1

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2020c): Neues Förderpaket der Kulturstiftung stellt 7 Millionen Euro für Kunst und Kultur bereit. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/neues-foerderpaket-der-kulturstiftung-stellt-7-millionen-euro-fuer-kunst-und-kultur-bereit

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (2021): Vom Vogtland bis in die Lausitz – 1.000 Anträge auf Kleinprojekteförderung aus dem ländlichen Raum. URL: https://www.kdfs.de/pressemitteilungen/pressemitteilung/vom-vogtland-bis-in-die-lausitz-1000-antraege-auf-kleinprojektefoerderung-aus-dem-laendlichen-raum

Kulturstiftung des Freistaates Thüringen (2021a): Stipendien der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen. URL: https://www.kulturstiftung-thueringen.de/foerderung/stipendien/stipendien-der-kulturstiftung-des-freistaats-thueringen

Kulturstiftung des Freistaates Thüringen (2021b): Stipendien. URL: https://www.kulturstiftung-thueringen.de/gefoerderte-projekte-und-stipendien/stipendien

Kultur- und Sportamt des Landkreises Oder-Spree (2020): Beschränkte Ausschreibung „Theater geht LOS“ [unveröffentlichtes Dokument].

Kultur- und Sportamt des Landkreises Oder-Spree (2021): Theaterresidenzen auf Burg Beeskow [unveröffentlichtes Dokument].

Landesregierung Schleswig-Holstein (2020): Richtlinie für die Landesförderung der professionellen freien Theater und Künstlerinnen und Künstler der darstellenden Kunst in Schleswig-Holstein. URL: https://www.gesetze-rechtsprechung.sh.juris.de/jportal/?quelle=jlink&query=VVSH-6640.13-MBWK-20200508-SF&psml=bsshoprod.psml&max=true#ivz12

Landesverband professioneller freier Theater Rheinland-Pfalz e. V. (2017): Neue Förderrichtlinie Kultur ab 2018. URL: https://www.laprofth.de/kultur-rahmenrichtlinie.html

Landesverband professioneller freier Theater Rheinland-Pfalz e. V. (2019): Landesförderung: Richtlinie Freie Szene – Neues für 2020. URL: https://www.laprofth.de/richtlinie-evaluiert.html

Landkreis Tübingen (2021): Landkreis Tübingen erhält Förderzusage für den „Kultursommer 2021“. URL: https://www.kreis-tuebingen.de/18499897.html

Lübecker Nachrichten (2021): Drei Millionen aus der Landeskasse für Künstler. URL: https://www.ln-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-im-Norden/Schleswig-Holstein-Drei-Millionen-Euro-aus-der-Landeskasse-fuer-Kuenstler

MGF Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH (2021): Service erweitert: Corona-Hotline jetzt auch für Kultureinrichtungen. URL: https://www.mfg.de/newsdetail/2362-corona-hotline-mfg-richetet-telefonsiche-beratung-fuer-kuenstler-kultur-und-kreativschaffende-ein/

Ministerium der Finanzen (2020): Land Sachsen-Anhalt. Haushaltsplan für die Haushaltsjahre 2020 und 2021. Einzelplan 02. Staatskanzlei und Ministerium für Kultur. URL: https://mf.sachsen-anhalt.de/fileadmin/Bibliothek/Politik_und_Verwaltung/MF/Dokumente/Haushalt/HHPL_2020_2021/Einzelplan_02_Staatskanzlei.pdf

Ministerium der Finanzen Rheinland-Pfalz (2021): Haushaltsplan für das Haushaltsjahr 2021. Einzelplan 15 Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur. URL: https://fm.rlp.de/fileadmin/fm/PDF-Datei/Finanzen/Landeshaushalt/Haushalt_2021/EP15.pdf

Ministerium für Finanzen Baden-Württemberg (2018): Staatshaushaltsplan für 2018/2019. Stuttgart. URL: http://www.statistik-bw.de/shp/2018-19/

Ministerium für Finanzen Baden-Württemberg (2020): Staatshaushaltsplan für 2020/2021. Stuttgart. http://www.statistik-bw.de/shp/2020-21/

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2018): Presseinformation. Freie Szene erhält 50 Prozent mehr Förderung vom Land: Neue Förderstruktur ermöglicht Planungssicherheit und Bürokratieabbau. URL: https://www.mkw.nrw/sites/default/files/documents/2018-10/2018-06-25-pm-lpk-freie-darstellende-kc3bcnste.pdf

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020a): Kultur: Mittel der Corona-Soforthilfe in Höhe von fünf Millionen Euro vollständig ausgezahlt. URL: https://www.mkw.nrw/kultur-mittel-der-corona-soforthilfe-hoehe-von-fuenf-millionen-euro-vollstaendig-ausgezahlt

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020b): Kunst und Kultur wieder erlebbar machen: Landesregierung unterstützt Kulturein-

richtungen in Nordrhein-Westfalen mit 80 Millionen Euro. URL: https://mkw.nrw/Presse/kulturstaerkungsfonds

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2021a): Stärkungsinitiative Kultur. URL: https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/staerkungsinitiative-kultur

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2021b): „Auf geht's!" Das Stipendienprogramm für freischaffende Künstlerinnen und Künstler. URL: https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/auf-gehts

Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg (2020a): Freie Theater erhalten mehr als 1,5 Millionen Euro. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~30-12-2020-freie-theater?fbclid=IwAR2KvCMec40ohKhwBcKE2QTP4HWX5xSvsDrusAppQzyR-PLOTw1BOwWML-DE#

Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg (2020b): Freie Theater erhalten mehr als 1,3 Million en Euro. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~14-06-2020-foerderung-freie-theater#

Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg (2020c): Schub für freie Theater und darstellende Künste. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/presse mitteilungen/ansicht/~16-08-2021-lottomittel-fuer-freie-theater#

Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg (2020d): Land unterstützt freie Kulturschaffende mit 4 Millionen Euro. URL: https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~31-03-2021-corona-kulturhilfe-mikrostipendium-iii

Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg (2020): Förderprogramm FreiRäume – Projektauswahl 2020. URL: https://mwk.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-mwk/intern/dateien/pdf/Aktuelle_Ausschreibungen/FreiR%C3%A4ume/Projektauswahl_gesamt_FreiR%C3%A4ume_2020.pdf

Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg (2021a): Meilensteine des Impulsprogramms. URL: https://zusammenhalt.baden-wuerttemberg.de/de/startseite/zusammenhalt-in-baden-wuerttemberg/meilensteine-des-impulsprogramms/

Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg (2021b): Innovationsfonds Kunst 2021. URL: https://mwk.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-mwk/intern/dateien/Anlagen_PM/2021/051_ANLAGE_PM_MWK_-_Innovationsfonds_Kunst_2021_gef%C3%B6rderte_Projekte.pdf

Ministerpräsidentin des Landes Mecklenburg-Vorpommern (2021a): MV-Schutzfonds Kultur. URL: https://www.regierung-mv.de/Landesregierung/bm/Blickpunkte/Coronavirus/Corona-%E2%80%93-Kultur/MV%E2%80%93Schutzfonds-Kultur/

Ministerpräsidentin des Landes Mecklenburg-Vorpommern (2021b): Corona-Sonderregelungen für die Kulturförderung 2021 und 2022. URL: https://www.regierung-mv.

de/Landesregierung/bm/Kultur/Kulturf%C3%B6rderung/Corona%E2%80%93Sond erregelungen/

Netzwerk Freie Szene Saar e. V. (2020): Das virtuelle Produktionshaus Freie Szene Saar. URL: https://www.freieszenesaar.de/projekt-virtuelles-produktionshaus/

Niedersächsisches Ministerium für Inneres und Sport (2020): Für Bürger. Corona Soforthilfe Beantragung. URL: https://service.niedersachsen.de/detail?pstId=3921760 54

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2020): Niedersachsen dreht auf: Programm für Soloselbstständige geht an den Start. URL: https://www.m wk.niedersachsen.de/ startseite/aktuelles/presseinformationen/niedersachsen-dreht-auf-programm-fur-soloselbststandige-geht-an-den-start-192869.html

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021a): „Niedersachsen dreht auf". URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/ausschreibungen/niedersach sen-dreht-auf-192816.html

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021b): Stipendienprogramm für soloselbstständige Kulturschaffende. URL: https://www.mwk.niedersac hsen.de/coronavirus/stipendienprogramm-fur-soloselbststandige-kulturschaffen de-gestartet-202522.html

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021c): Neues Corona-Sonderprogramm für Kultureinrichtungen und Kulturvereine. URL: https://www. mwk.niedersachsen.de/startseite/ aktuelles/presseinformationen/neues-corona-sonderprogramm-fur-kultureinrichtungen-und-kulturvereine-202087.html

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021d): Niedersachsen-Schnellkredit für gemeinnützige Organisationen. URL: https://www.mwk.niedersa chsen.de/coronavirus/niedersachsen-schnellkredit-fur-gemeinnutzige-organisati onen-194536.html

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (2021e): Förderkriterien für die Kofinanzierung von Bundesprogrammen im Zusammenhang mit der COVID-19-Pandemie. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/ausschreibungen/ kofinanzierung-von-bundesprogrammen-im-zusammenhang-mit-der-COVID-19 -pandemie-193550.html

nmz – Neue Musikzeitung 2021; Kulturstiftung des Freistaates Thüringen (2021): Thüringen: Stipendienprogramm für Kulturangebote in Sozialeinrichtungen. URL: https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/thueringen-stipendienprogramm-fuer-kult urangebote-in-sozialeinrichtungen

PACT – Performing Arts Collective Tübingen e. V. (2021): PACT Festival for Performing Arts. URL: https://www.pact-festival.de/impressum.html

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2021a): Milliardenhilfe für Kultur und Medien. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/sta atsministerin-fuer-kultur-und-medien/milliardenhilfen-fuer-kultur-und-medien-1850938

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2021b) : Unterstützung für Selbstständige und Unternehmen. URL : https ://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/info-unternehmen-selbstaendige-1735010

Rathaus Beeskow (2021) : Don Quijote de la Mark. URL : https ://www.beeskow.de/veranstaltungen/2227803/2021/06/11/don-quijote-de-la-mark.html

Sächsisches Staatsministerium der Finanzen (2019): Haushaltsplan 2019/2020. Einzelplan 12. URL: https://www.finanzen.sachsen.de/download/EP12_DHH_2019_2020.pdf

Schumitz, Alexander (2021): Kunstförderung. Schaufensterbummel in der Kunststraße. Volksfreund.de, 14. Februar 2021. URL: https://www.volksfreund.de/nachrichten/kultur/plattform-fuer-kuenstler-die-corona-stipendium-bekommen-haben-online_aid-56254147

Senatsverwaltung für Finanzen (2016): Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2016/2017. Band 3. Einzelplan 03. Regierende/r Bürgermeister/in. Berlin. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/statistik-open-data/haushalt/2020neu_hhplan_2016_2017.pdf

Senatsverwaltung für Finanzen (2018): Haushaltsplan von Berlin für die Haushaltsjahre 2018/2019. Band 3. Einzelplan 03. Regierende/r Bürgermeister/in. Berlin. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/statistik-open-data/haushalt/2020neu_hhplan_2018_2019.pdf

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021a): Berliner Förderprogramm Künstlerische Forschung. URL: https://kuenstlerischeforschung.berlin/

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021b): Förderprogramme Darstellende und Performative Künste, Theater und Tanz. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/darstellende-kuenste-tanz/

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021c): Hilfen für Kultureinrichtungen und -betriebe. URL: https://www.berlin.de/sen/kulteu/aktuelles/corona/artikel.910409.php

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021d): Verfahrensvereinfachungen im Zuwendungsrecht. URL: https://www.berlin.de/sen/kulteu/aktuelles/corona/artikel.913796.php

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021e): Neu: Einmalige Förderung für Präsentationsorte, die ein Programm für junges Publikum anbieten. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/darstellende-kuenste-tanz/artikel.705648.php

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021f): Hilfen für selbständige Künstler*innen. URL: https://www.berlin.de/sen/kulteu/aktuelles/corona/artikel.910402.php

Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2021g): Stipendien für freischaffende Künstler*innen, die ein Programm für junges Publikum anbieten. URL: https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/darstellende-kuenste-tanz/artikel.705655.php

Staatskanzlei des Saarlandes (2021): FAQ für Kulturschaffende und Kulturinteressierte. URL: https://www.saarland.de/DE/portale/corona/faq/bildung-kultur/kultur/kultur_node.html

Staatskanzlei Rheinland-Pfalz (2020): FAQs. URL: https://corona.rlp.de/de/themen/kul tur/

Staatskanzlei und Ministerium für Kultur Sachsen-Anhalt (2021a): Ministerpräsident: Weitere 4,5 Millionen Euro stehen für selbständige Künstler bereit. URL: https://kul tur.sachsen-anhalt.de/kultur/kultur-aktuell/ministerpraesident-weitere-45-millio nen-euro-stehen-fuer-selbstaendige-kuenstler-bereit/

Staatskanzlei und Ministerium für Kultur Sachsen-Anhalt (2021b): Corona-Hilfen für Kulturvereine. URL: https://kultur.sachsen-anhalt.de/kultur/kultur-aktuell/corona hilfen-fuer-kulturvereine/

Staatsministerium Baden-Württemberg (2021a): Weitere Corona-Hilfen für Kunst und Kultur. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteil ung/pid/weitere-corona-hilfen-fuer-kunst-und-kultur/

Staatsministerium Baden-Württemberg (2021b): „Kultur Sommer 2020" hält das kulturelle Leben lebendig. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse /pressemitteilung/pid/
kultur-sommer-2020-haelt-das-kulturelle-leben-lebendig/

Staatsministerium Baden-Württemberg (2021c): Drei Millionen Euro für Open-Air-Veranstaltungen und Kulturprojekte im Land. URL: https://www.baden-wuerttemb erg.de/de/service/presse/
pressemitteilung/pid/drei-millionen-euro-fuer-open-air-veranstaltungen-und-kulturprojekte-im-land/

Staatsministerium Baden-Württemberg (2021d): Corona-Stipendien an Künstlerinnen und Künstler vergeben. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/pres se/pressemitteilung/pid
/corona-stipendien-an-kuenstlerinnen-und-kuenstler-vergeben/

Staatsministerium Baden-Württemberg (2021e): Mehr „FreiRäume" für die Kultur. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pi d/mehr-freiraeume-fuer-die-kultur/

Staatsministerium Baden-Württemberg (2021f): Land fördert Projekte von Kinder- und Jugendtheatern. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pre ssemitteilung/pid/land
-foerdert-projekte-von-kinder-und-jugendtheatern/

Staatsministerium Baden-Württemberg (2021g): Handreichung zum Projekt „Regionalmanager*in Kultur" veröffentlicht. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/ de/service/presse/pressemitteilung/pid/handreichung-zum-projekt-regionalmana gerin-kultur-veroeffentlicht/

Staatsministerium Baden-Württemberg (2021h): Modellprojekt „Öffnen mit Sicherheit" startet in Tübingen. URL: https://www.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/ pressemitteilung/pid/
modellprojekt-oeffnen-mit-sicherheit-startet-in-tuebingen/

Stadt Chemnitz – Die Oberbürgermeisterin (2019): Kulturstrategie der Stadt Chemnitz für die Jahre 2018 bis 2030. Chemnitz. URL: https://chemnitz.de/chemnitz/media/k ultur/kulturfoerderung/bericht_kulturstrategie_ansicht.pdf

Stadt Frankfurt am Main – Der Magistrat (2021): Notfallfonds des Kulturdezernates Frankfurt am Main. URL: https://kultur-frankfurt.de/portal/de/Kulturdezernat/Kulturfoerderung/2191/2686/0/0/11.aspx

Stadtverwaltung Chemnitz (2021a): Über 3,2 Mio. Euro für die freie Kultur in Chemnitz. URL: https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuell/presse/pressemitteilungen/2021/218.html

Stadtverwaltung Chemnitz (2021b): Cultursommer 2021. URL: https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/kultur/hoehepunkte/cultursommer/index.html

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden. URL: https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002209004.pdf?__blob=publicationFile

Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur (2021): Im Fokus – 6 Punkte für die Kultur. URL: https://www.fokuskultur-rlp.de/

Technologiestiftung Berlin (2021): Von digitalen Konzertproben bis Barrierefreiheit – Projekte der Förderrichtlinie im Überblick. URL: https://kultur-b-digital.de/von-digitalen-konzertproben-bis-barrierefreiheit-projekte-der-foerderrichtlinie-im-ueberblick/

theater 89 (2021): Spielplan. URL: https://www.theater89.de/

Thüringer Finanzministerium (2018): Landeshaushaltsplan 2018/2019. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei. URL: https://finanzen.thueringen.de/fileadmin/user_upload/haushalt/1819/02_
bp.pdf

Thüringer Finanzministerium (2021): Landeshaushaltsplan 2021. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei. URL: https://finanzen.thueringen.de/fileadmin/medien_tfm/Haushalt/2021/02.pdf

Thüringer Staatskanzlei (2021): Kultur und Corona. URL: https://www.staatskanzlei-thueringen.de/arbeitsfelder/kultur/kultur-und-corona

Universitätsstadt Tübingen (2021a): Tübinger Weg. URL: https://www.tuebingen.de/31785.html

Universitätsstadt Tübingen (2021b): Kultur trotz Corona. URL: https://www.tuebingen.de/28339.html

Universitätsstadt Tübingen (2021c): Für Kulturschaffende. URL: https://www.tuebingen.de/corona-kultur

Weigl, Aron / EDUCULT (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Hrsg. v. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. Berlin

Sämtliche Internetquellen wurden zuletzt am 30. September 2021 abgerufen.